Z HISTORJI I LITERATURY

WACŁAW BOROWY

O WPŁYWACH I ZALEŻNOŚCIACH W LITERATURZE

KRAKÓW 1921
NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ

WACŁAW BOROWY

O WPŁYWACH I ZALEŻNOŚCIACH W LITERATURZE

P. Janowi Michalskiemu
z wyrazami wysokiego poważania
W. Borowy
Warsz. IX. '21.

KRAKÓW 1921
NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

I

WYZNANIA POETÓW O WPŁYWACH I ZALEŻNOŚCIACH

Kilka nowszych książek naszych historyków literatury, szczególnie zaś dzieło prof. Windakiewicza *Prolegomena do »Pana Tadeusza«* (1918) i dzieło prof. K. Wojciechowskiego *»Pan Tadeusz« Mickiewicza a romans Waltera Scotta* (1919), uczyniły na nowo u nas aktualnem nienowe bynajmniej zagadnienie t. zw. literackich »źródeł«, wpływów literackich, zapożyczeń i filjacyj: czyli, ogólnie mówiąc, zależności jednych utworów poetyckich od innych. Dyskusja nad tem zagadnieniem, nawiązanem do rozbioru największego z poetyckich utworów polskich, wyszła poza koło badaczy-specjalistów i stała się przedmiotem rozstrząsań fejletonowych w tygodnikach i dziennikach. Z faktu tego, świadczącego o dużem zainteresowaniu dla sprawy, możnaby się cieszyć, gdyby nie to, że w toku dyskusji ujawniło się zasadnicze nieporozumienie pomiędzy »fachowcami« a »niefachowcami«. Krytyka bowiem naukowa, aczkolwiek bynajmniej nie przyjęła wszystkich tez, zawartych we wspomnianych dziełach, jednak nie wyraziła wątpliwości co do waloru ich dociekań i głównych zasad ich metody. Tymczasem krytycy »niefachowi« nietylko wypowiedzieli się z powątpiewaniem o tej metodzie, ale i o samem zjawisku: o istnieniu wogóle wpływów i zależności w dzie-

dzinie literatury (rozumie się, wybitnej literatury; — o taką tylko w tych rozważaniach chodzi). Jeden z publicystów opowiada, że jego »światli przyjaciele«, zobaczywszy w »Kurjerze Warszawskim« artykuł sprawozdawczy prof. Kleinera p.t.» *Pan Tadeusz« jako romans walter-scottowski*, tak się poczuli tym tytułem dotknięci, że rzucili numer i nie chcieli dalej czytać; on sam, bardziej snać jeszcze wrażliwy, poczuł się urażonym już przez tytuł rozprawy prof. Wojciechowskiego, chociaż ten tytuł zgoła przecież nie przesądza treści. (Wrażliwość tę objaśnia znajomością arcydzieła Mickiewicza, coprawda nie dodając, czy towarzyszy jej znajomość dzieł Scotta.) Z tonu urazy publicysta ów przechodzi w ton oburzenia, zarzucając naszym badaczom wprost ciasnotę umysłową i — brak patrjotyzmu, ile że przez wywody o zawisłości naszych arcydzieł poetyckich od arcydzieł obcych jakoby obniżają wartość literatury polskiej wobec cudzoziemców.

Wprowadzenie tego ostatniego zarzutu jest równie nieprzyjemne, jak niestosowne, bo przecież w nauce nie o to chodzi, co pomyślą cudzoziemcy, ale o to, co jest prawdą! U podstawy wszelako tych, najbardziej nawet napastliwych, wystąpień zdaje się leżeć dobra wola i zupełnie szczera niemożność oswojenia się z myślą, że umiłowanie narodu — wielki Mickiewicz — w największem swojem dziele zawdzięcza niejedno obcym mistrzom. Nie pomaga tu nic ta okoliczność, że i prof. Windakiewicz i prof. Wojciechowski są entuzjastami *Pana Tadeusza*, nie mniejszymi niż ich antagoniści, i że dzieła zarówno jednego, jak i drugiego uczonego kończą się słowami bezgranicznego zachwytu dla »historji szlacheckiej«. Prof. Windakiewicz pisze: »Miał [poeta] tyle wyobraźni i oryginalności, że każdą postać mógł w swoje własne ciało przyodziać, każdą sytuację celowo do swojej kompozycji dostosować i urobić. Im figur i scen zbiorowych gromadził więcej, tem pomysłowość jego stawała się bujniejszą, bardziej elastyczną i nawet w miarę wzostu dzieła potężniała

i do majestatu powagi i objektywności homeryckiej dochodziła«. Prof. Wojciechowski zaś powiada ni mniej, ni więcej, tylko tak: »można zestawiać *Pana Tadeusza* z Homerem poto, by wykazać, że od czasów Homera zrodziło się drugie nieśmiertelne arcydzieło, jakiego świat od *Iljady* nie widział«!

Skądże tedy niechęci i gniewy? Oto, zdaje się, krytycy-publicyści nie rozumieją dobrze istoty zagadnienia, nie wiedzą, o co właściwie chodzi; ale niewątpliwą winą uczonych jest, że im tego dokładnie i przystępnie nie wytłumaczyli. Dochodzenia zależności literackich, czyli t. zw. badania genetyczne, prowadzono u nas od dość dawna, nie zawsze coprawda szczęśliwie, bądź co bądź jednak zawsze poważnie; zebrano też materjału sporo; niestety, dotychczas brak metodyki tego rodzaju badań, brak pracy, którąby dawała ogólny pogląd na całą kwestję; brak prześwietlenia psychologicznego i psychologicznej systematyki tej kwestji. (Jedyną bodaj próbą ujęcia tego zagadnienia w naszej literaturze naukowej jest młodzieńcza praca prof. T. Sinki *Ingenium et ars*[1], oparta zresztą tylko na materjale z zakresu liryki starożytnej.) Wytworzył się rozbrat pomiędzy badaczami-filologami, a krytyką psychologiczną i estetyczną, »kwitnącą« na łamach czasopism. Ta krytyka przez dziesiątki lat stosowała w ocenie utworów literackich wyłącznie kryterja wartości życiowych; literatura była dla niej amboną, konfesjonałem lub listem miłosnym. Myśl o zależności dzieła literackiego od jakiegoś wzoru była dla tej krytyki niby myśl o kazaniu wygłaszanem z podręcznika, o spowiedzi wedle katalogu grzechów z książki do nabożeństwa, albo o liście miłosnym, pisanym wedle »poradnika dla zakochanych«! Nikt — prócz samotnie pracujących filologów — nie zwracał wtedy uwagi na to, że literatura — przy wszystkich swoich bezpośrednich związkach z życiem jest sztuką o swoistej technice, że w tej technice są tradycje i kie-

[1] »Księga pamiątkowa uczniów Uniw. Jagiell.«, 1900, str. 186 — 214

runki, że więc całe grupy dzieł muszą mieć słabsze lub silniejsze podobieństwa względem siebie. Na zrozumieniu doniosłości czynnika technicznego w literaturze oparte są i dzisiejsze dociekania »genetyczne« naszych uczonych. Dla zasady tych dociekań nie potrafili oni jeszcze pozyskać szerszych kręgów inteligentnej publiczności; bezwątpienia jednak w niedalekiej przyszłości zdołają to uczynić, a to tem pewniej, że posiadają poważnych sojuszników — w poetach. Wyznania poetów są w tej sprawie chyba najbardziej wiarogodnemi stwierdzeniami prawdy. A ileż razy poeci mówili o wzorach, mistrzach i zależnościach! I to nietylko ci, dla których podstawą twórczości było naśladowanie — jak poeci rzymscy, albo humanistyczni (wedle wskazówki Horacego dniem i nocą korzystający z arcywzorów greckich), ale i ci także — nowożytni — dla których oryginalność jest najcenniejszą wartością dzieła, *conditio sine qua non* jego piękna.

Zresztą — u humanistów i u ich mistrzów starożytnych już — można w tym względzie zaobserwować pewną, dziwną z pozoru, dwoistość: Horacy chlubi się wprawdzie z tego, że był uczniem Greków, i że »przeniósł pierwszy do narodu Italów rytm eolskich wierszy« (a więc, krótko mówiąc, z naśladownictwa), a młodemu poecie zaleca raczej opracowanie starych tematów, niż nowych *(ignota indictaque)*, ale przecież z dumą powiada, że pierwszy postawił stopę na gruncie dotychczas przez nikogo nie deptanym, a dla »niewolniczego bydła naśladowców« ma tylko słowa wzgardy! Podobnież i humaniści, chociaż powtarzali chętnie słowa jednego ze swych teoretyków — Vidy:

Nec pudet interdum alterius nos ore loquutos,

i chociaż hołdowali hasłu Dubellaya: »Rabujcie bez sumienia święte skarby [poezji]«, awanturowali się przecież zaciekle o plagjaty. Naśladownictwo tedy nie wykluczało u nich oryginalności.

Z drugiej strony, wybitni poeci nowszych czasów stwier-

dzali niejednokrotnie, że oryginalność nie może wykluczyć zupełnie naśladownictwa. U nas bodaj najpiękniej hasło literackiej oryginalności wyraził Wiktor Gomulicki w ustępie wiersza *Gdzie piękno?* — zwróconego do młodych poetów:

Od noszenia barw cudzych niech was bogi strzegą! —
Dusza winna być własna, a nie pożyczona.
Pocóż myśleć myślami Danta lub Bajrona?
Bądźcie sobą! Nad prawdę cóż jest piękniejszego?

Ale ten sam Gomulicki gdzieindziej (w jednej z dygresyj poematu *Kocia*) stwierdza co następuje:

Rzadko dziś czysty kruszec spotykać się zdarza
I najczęściej poety duch jest amalgamą,
Dowodem czarodziejska *Balladyny* lira,
Na której grał Słowacki — palcami Szekspira.

Toż Musset, kiedy mówił: »z własnej piję szklanki«,
Zapominał, że Bajron napełnia ją winem,
Goethe w greckim Olimpie miał swoje kochanki,
Moljer Arystofana rodzonym był synem,
Nie mówiąc o *Manfredzie*, bajronowem dziecku,
Które *Prometeuszem* zwało się po grecku.
Trudniej o myśli nowe, niż o nowe suknie. —

Prawdy tego wywodu on sam niejako jest stwierdzeniem; te same bowiem myśli znajdziemy u wspomnianego w nim Musseta (w poemacie *Namouna*). Na zarzut, że wzoruje się na Byronie, odpowiada poeta francuski takiemi słowy:

Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle,
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?
Lisez les Italiens, vous verrez s'il les vole.
Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole

Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.
C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.

Ci, którzy są innego zdania, są — jak widzimy — postawieni pod zarzutem belferskiej ignorancji! — W podobny sposób wypowiadali się w tej sprawie liczni inni poeci nowszych czasów. Oto co mówi Wolter: »Prawie wszystko jest naśladownictwem... Umysły najbardziej oryginalne zapożyczają się jedne u drugich... Z książkami rzecz ma się tak, jak z ogniem w naszych ogniskach: bierze się go od sąsiada, roznieca u siebie, udziela się innym, i tak — należy on do wszystkich«.

A oto słowa Goethego (z jednej z rozmów z Eckermannem): »W gruncie rzeczy jesteśmy wszyscy istotami zbiorowemi... Bo jakże mało mamy tego i jak mało jesteśmy tem, co w najściślejszem znaczeniu nazywamy swoją własnością! Musimy wszyscy dostawać i uczyć się, zarówno od tych, którzy b y l i przed nami, jak od tych, którzy wraz z nami s ą. Nawet największy genjusz nie zaszedłby daleko, gdyby wszystko chciał zawdzięczać jedynie sobie samemu. Wielu jednak bardzo zacnych ludzi nie może tego pojąć i drepce przez pół swego życia w mroku, śniąc o oryginalności... Cóżem ja miał, jeśli mówić rzetelnie, coby właściwie było moje, poza zdolnością i skłonnością do widzenia i słyszenia, do ożywiania własnym duchem tego, com zobaczył i usłyszał, i do odtwarzania tego z niejaką zręcznością«...

Wobec opinji Goethego mniejsze znaczenie mają słowa Wielanda, że »każdy prawdziwy artysta naśladuje w pewnym sensie swoich poprzedników«, i zdanie Tiecka (*Sternbald*): »Właściwa wynalazczość jest naprawdę bardzo rzadka... To, co nam się wydaje wynalezionem, jest zwykle złożone tylko z rzeczy dawniejszych, już istniejących, i przez to złożenie do pewnego stopnia nowe«.

W żartobliwy sposób przedstawił zagadnienie Heine:

Der Stoff, das Material des Gedichts,
Das saugt sich nicht aus dem Finger:
Kein Gott erschafft die Welt aus nichts,
Sowenig wie irdische Singer.

Głębokie ujęcie tej sprawy znajdziemy u Shelleya, w przedmowie do *Prometeusza rozkutego*, ciekawe uwagi w *Filozofji kompozycji* Edgara Poe.

U nas kapitalne wyznanie, dotyczące tradycji i zależności literackiej, dał Mickiewicz, powiadając: »Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza«. Poruszał też tę kwestję parę razy Słowacki, nie wstydząc się wcale nazwy »bajronisty« i przyznania »długu myśli« względem Mickiewicza. — W okresie »Młodej Polski« szczególniej dużo uwag i wyznań w tym przedmiocie dał Karol Irzykowski, wyliczając poprostu w przypisach do *Pałuby* (1903), co komu w pomysłach i technice »zawdzięcza«, pod czyjemi »wpływami« kształtowały się jego różne tematy, idee i nawet frazeologja...

Świadectwa to wszystko chyba dostatecznie kompetentne, aby samą kwestję uznać za istotne i ważne (choć, rozumie się, nie najważniejsze) zagadnienie historji literatury.

Bliższe rozejrzenie się w tem zagadnieniu przekonywa, że jest ono złożone. Wpływy bowiem i zależności mogą być różne — zarówno co do stopnia, jak i samego charakteru.

II

WPŁYWY I ZALEŻNOŚCI IDEOWE

Najłatwiej teoretycznie uchwytną, najogólniej uznaną i najrzadziej kwestjonowaną postacią zależności literackiej jest zależność ideologiczna, czyli związek myśli. Rozmaite idee — religijne, filozoficzne, przyrodnicze, prawne,

historyczne, psychologiczne — przenikają z dzieł myślicieli i uczonych w dzieła poetów i przez poetów bywają udzielane innym poetom. Sami zresztą poeci są nieraz twórcami idei, dla których szukają posłuchu i wyznawców. W ten sposób szerzy się w poezji — pod wpływem wybitnych mistrzów — pesymizm lub optymizm, społecznictwo lub indywidualizm, krytycyzm względem przeszłości lub zachwyt dla niej i t. d., i t. d. (Szerzą się zresztą w ten sposób nietylko idee skrystalizowane, ale i problematy ideowe, zaciekawienie dla tych lub innych zagadnień. K. Irzykowski wyznaje np. w *Pałubie*: »Do zastanawiania się nad sprawą techniki faktów życiowych skłonili mnie głównie Kleist, Hebbel i Schopenhauer«.)

Oddziaływanie zależy tu od stopnia podatności pisarzy »młodszych« (niekoniecznie młodszych wiekiem), ulegających wpływowi, i od siły talentu »starszych« — tych, którzy ten wpływ wywierają. Oczywista bowiem, że wchodzi tu w grę nietylko przekonywanie zapomocą logicznej argumentacji, ale przekonywanie poetyckie zapomocą pewnej suggestji obrazowej i uczuciowej. Razem też z ideologją udziela się przy takich oddziaływaniach zazwyczaj pewien »ton myśli«, jak się wyraża Shelley. Liryka humanistyczna jest nietylko przeniknięta filozofją Horacego, ale jego charakterystycznym nastrojem. Liczni w XIX wieku »bajroniści« przejmują od Byrona nietylko jego pesymistyczny pogląd na świat spółczesny, ale zarazem jego uczuciową postawę: melancholję, mizantropję i sarkazm. Schiller szerzy w literaturze pogranicza XVIII i XIX w., przez swój wpływ, nietylko idealistyczną filozofję, ale i entuzjazm idealistyczny. Przykładów niema potrzeby mnożyć, bo oddziaływania, o których tu mowa, niewiele są odmienne od oddziaływań w innych dziedzinach życia kulturalnego. Stwierdził to Shelley, powiadając: »Poeci, tak samo jak filozofowie, malarze, rzeźbiarze i muzycy, są w pewnym sensie twórcami, w innym zaś sensie tworami swojej epoki«.

III

WPŁYWY I ZALEŻNOŚCI TECHNICZNE

Z oddziaływaniami ideologicznemi i uczuciowemi łączą się w literaturze bardzo często (żeby nie powiedzieć: prawie zawsze) inne jeszcze oddziaływania, mianowicie techniczne. Razem z myślą i nastrojem płyną w duszę z dzieł cudzych rytmy, obrazy, wątki. Toteż kiedy poeta, przejęty duchem filozofji horacjańskiej i nastrojem horacjańskiej pogody, ujmuje za pióro, nasunie mu się najczęściej, jako najdogodniejsza forma wypowiedzenia się, nie co innego, tylko horacjuszowska oda — z podziałem na zwrotki, ze specjalnym tonem stylowym. Kiedy znów poeta-bajronista zechce dać wyraz swojej melancholji, uczyni to najpewniej w krótkiej »powieści poetyckiej« lub w fantastycznym dramacie (tak, jak i Byron to uczynił). Pisarze zachwyceni hasłem Waltera Scotta, aby odtwarzać przeszłość narodową, kiedy spróbują hasło to realizować, wybiorą do tego i walter-scottowską formę powieści. Możnaby przytoczyć tysiąc przykładów, ukazujących podobne związki.

Ale i bez związków z ideologją, technika, wyrobiona przez pisarstwo wcześniejsze, oddziaływa z ogromną siłą na technikę pisarstwa późniejszego: zarówno na technikę w rozumieniu formalnem, jak i w rozumieniu treściowem. Nigdzie nie ujawniło się to dobitniej, jak w literaturze starożytnej, która bardzo wcześnie wytworzyła pojęcie »gatunku« literackiego — ze stałemi znamionami treści, nastroju i formy. Gatunków literackich była ograniczona ilość, a zachowanie ich w »czystości« zarówno publiczność, jak i poeci uważali za podstawową zasadę estetyki literackiej. Dzięki temu technika twórczości mogła być dobrze skodyfikowana. Jakoż kodyfikowano ją niejednokrotnie. Najsławniejszemi takiemi kodeksami są: *Poetyka* Arystotelesa i list *O sztuce poetyckiej* Horacego.

Kodyfikacje starożytne stały się prawami dla nowożytnych poetów-humanistów i były tylko przez nich uzupełniane kodeksami dodatkowemi (jak np. poetyka Vidy albo Scaligera). Wszystko, cokolwiek poeci humanistyczni pisali, da się sprowadzić do gatunków antycznych. Tak jest np. z naszym Kochanowskim; nietylko jego elegje, ody, epigramaty i t. p. obracają się w kole motywów gatunkowych klasycznych; ale nawet — zdawałoby się — nawskroś osobiste *Treny* posiadają, jak niedawno wykazał prof. Sinko[1], liczne cechy techniczne (dobór motywów myślowych i obrazowych) odnośnego gatunku starożytnego (takie elegje na śmierć drogich osób nazywały się *epicedia*). Estetyka, oparta na »czystości gatunków«, w czasach nowożytnych szczególnie długo utrzymywała się we Francji, dzięki temu, że w jej granicach wyrosła wielka francuska literatura »klasyczna« wieku XVII-go. Współcześnie z rozkwitem tej znakomitej literatury zostały skodyfikodyfikowane na nowo zasady »czystości gatunków« w poemacie Boileau'a *Sztuka poetycka*. Dzieło Boileau'a uważano przez czas długi za zbiór przepisów estetycznych, których prawie niepodobna przekroczyć bez grzechu przeciwko smakowi. Było tak zresztą nietylko we Francji, ale we wszystkich krajach, na które promieniowała kultura literacka francuska. U nas przerobił teorje Boileau'a w swojej *Sztuce rymotwórczej* Franciszek Ksawery Dmochowski. Każdy gatunek poetycki jest tam zosobna scharakteryzowany. Oto co np. czytamy o »sielance«:

Jako młoda pasterka, w piękny dzień wiosnowy
Wykwintnemi strojami nie obciąża głowy,
Ani pereł na śnieżnych piersiach rozpościera,
Lecz na kwiecistem polu ozdoby swe zbiera,
W których, choć nie bogato, przystojnie wygląda,
Każdy jej chętny, każdy ją chętną mieć żąda:

[1] *Wzory Trenów Kochanowskiego*. 1918, odbitka z »Eos«.

Tak się piękna w swym toku, w okrasie niewinna,
Doskonała Sielanka wydawać powinna.
Kazi ją słów nadętość, styl górny oszpeca,
Szlachetna skromność zdobi, przyjemność zaleca.
W słodkie wdzięki przybrana, mile głaszcze uszy,
I nigdy nastrzępionym wyrazem nie głuszy.
Wszystko w niej tchnie prostotą: sam głos przyrodzenia
I zdobić i ożywiać ma pasterskie pienia.
Czylito zbiera kwiaty, czy zgania barany,
Czy oprząta obfitą paszą hojne łany,
Czyli Bogi wystawia w darach dobroczynne,
Czyli z Filidą nuci zabawy niewinne,
Czyli stanu swojego szczęśliwość wystawia:
Zawsze głosem natury Sielanka przemawia.

. . . .

Żebyś mówił szlachetnie, ale bez przysady,
Żebyś nie miał podłego grubijaństwa wady,
I na fletni pasterskiej miłym nucił tonem,
Naśladuj Teokryta i pójdź za Maronem.
Godzien nasz Szymonowicz chodzić z tymi w parze:
Tak więc, jak on, na wiejskiej wygrywaj fujarze:
Tych skotopasów pieśni, natchnięte przez wdzięki,
Nie trać nigdy z pamięci, nie wypuszczaj z ręki.
Ci sami, byleś z nimi starał się oswoić,
Nauczą, jak głos wynieść, jak lirę nastroić,
Jak do natury ozdób najlepiej się zbliżyć,
Jak się podnieść bez pychy, bez podłości zniżyć,
Zwierzać się swych tajemnic, mówić poufale,
W radości grać wesoło, w smutku nucić żale,
Flory wdzięki, owoce Pomony opiewać,
Do walk o wyższość w śpiewie skotarzów zagrzewać,
Narcyssa w kwiat przemienić, Dafnę odziać korą,
Głosić ognie miłości, płakać nad Lindorą

. . . .

Łatwo sobie wyobrazić, że sielanki, pisane w sferze wpływów takiej teorji — będą wszystkie miały duże »gatunkowe« podobieństwo względem siebie.

Ale i poza obrębem oddziaływania klasycznej nauki o gatunkach mnóstwo faktów ujawnia siłę tradycji technicznej w literaturze. Edgard Poe zaobserwował tę siłę specjalnie w odniesieniu do wersyfikacji. Aczkolwiek ilość możliwych odmian w rytmice i budowie zwrotek — tak brzmi mniej więcej jego wywód — jest wprost nieskończona, przecież w ciągu całych stuleci nikt w tej dziedzinie nie dokonał, ani nawet nie pomyślał o dokonaniu czegoś zupełnie oryginalnego. Poe miał tu na uwadze specjalnie poezję angielską. Ale i gdzieindziej można stwierdzić coś podobnego. Wiersz polski 13-zgłoskowy ze średniówką po zgłosce 7-ej, ten wiersz, którym napisany jest *Pan Tadeusz*, datuje przecież z XIV-go wieku, a taką pozyskał siłę wpływu, że nietylko pisali nim poeci wszystkich następnych stuleci — aż do naszego, ale nawet tłumacze, przyswajający językowi polskiemu dzieła, pisane w rytmach zgoła odmiennych, posługiwali się tym wierszem (tak np. cały szereg tłumaczów Homera — od Jana Kochanowskiego aż po Rydla i Czubka — zamieniał heksametry na trzynastozgłoskowce). W dziedzinie strofiki tak się u nas rozpowszechniła oktawa (wprowadzona w XVII-em stuleciu przez Piotra Kochanowskiego, wydoskonalona przez Krasickiego i Słowackiego), że znowu jeden z poetów (L. H. Morstin) umyślił nawet tłumaczenie *Eneidy* Wergilego ubrać w oktawy. A cóż powiedzieć o wszechświatowej popularności sonetu, którego tradycja sięga średniowiecza? Czyż ktoś z głosicieli idei o absolutnej oryginalności poetów nowożytnych będzie utrzymywał, że każdy z sonetopisarzy, sam — przez własne rozmyślania — dochodzi do tej formy, która przypadkowo tylko jest identyczna z formą, uprawianą już przez tysiące poetów dawniejszych? Ależ toby był absurd oczywisty! Mamy tu do czynienia z typowym przykładem tradycji technicznej, którą, z całą świadomością i bez żadnej żenady, późniejsi poeci dziedziczą od wcześniejszych.

To jednak wszystko dotyczy techniki »formy« literac-

kiej; czy atoli tak samo bywa z techniką »treści?« — Otóż zarówno dane, zgromadzone przez historyków literatury, jak pewne wyznania niektórych poetów, jak wreszcie psychologiczne wmyślenie się w tę sprawę, wszystko przekonywa, że tak.

Zbliżmy się do tej sprawy od strony pospolitego doświadczenia psychologicznego. Każdy chyba czytający zaobserwował, że dzieła literackie, w których się z przejęciem rozczytywał, czynią go czasem skłonnym do ujmowania rzeczywistości wedle ich sposobu; że wskutek tego np. pewien człowiek wydaje się nam »postacią z Balzaca«, pewien wschód słońca »wschodem słońca ze Staffa«, i t. p. W okresie popularności Byrona cała młoda Anglja, jak powiada jeden z historyków literatury, widziała dokoła siebie melancholicznych Haroldów, pokutujących Giaurów i tajemniczych Larów. Jeśli tak bywa ze zwykłymi wykształconymi czytelnikami, to tem bardziej z wrażliwszymi z natury rzeczy na twory literackie — pisarzami! Mickiewicz, opisując w jednym z listów z r. 1820 okolicę Kowna, powiada, że muzyka i śpiewy niemieckich flisów na Wilji »przywodzą mu na pamięć śpiew korsarzów w Bajronie«. Ignacy Chodźko, opowiadając o starej żebraczce z rodzinnych Borun, mówi: »była to prawdziwa Megmeryllis«. (Megmeryllis, a właściwie Meg Merrilies, jest postacią z powieści Scotta *Guy Mannering*.) Oto dwa ciekawe przykłady, w których niejako *in flagranti* chwytamy proces przekształcania się rzeczywistości w umyśle pisarzy pod wpływem wspomnień z lektury. (Nic nie szkodzi w tej chwili, że w jednym przykładzie mamy do czynienia z pisarzem wielkim, a w drugim tylko ze średnim.) Tak oto obrazy, wyciśnięte w pamięci przez lekturę, łączą się ze spostrzeżeniami! W pierwszym wypadku (z Mickiewiczem) wspomnienie lektury kieruje niejako uwagą pisarza, zwraca ją ku pokrewnemu zjawisku i każe je widzieć w specjalnym charakterze. W wypadku drugim (z Chodźką) dawne wspomnienie z życia (obraz znajomej z dzieciństwa żebraczki) kojarzy się

z późniejszem — ale widać silnem — wrażeniem z lektury (obrazem Meg Merrilies z romansu Scotta). Rozszerzając wnioski z tych przykładów, można powiedzieć, że lektura utrudnia (a czasem wręcz uniemożliwia) swobodną zupełnie obserwację, utrudnia też (a czasem uniemożliwia) niezależną reprodukcję obserwacji w dziele literackiem. Zaznacza się to szczególniej w tych wypadkach, kiedy przedmiotem uwagi pisarza jest jakieś zjawisko często i długo w literaturze omawiane. Wielka ilość dzieł na temat takiego zjawiska wytwarza w umyśle tradycyjne nastawienie względem niego, nasuwa niejako »kategorję estetyczną« dla jego ujęcia; pisarz, który przecież nigdy nie może odtwarzać rzeczywistości całkowitej, jak aparat fotograficzny, lecz zawsze musi dokonywać z niej wyboru pewnych rysów (»poezja tworzy przez kombinację i przedstawienie« — powiada pierwszorzędny chyba »ekspert«, Shelley), pod suggestją tych dzieł wypatruje w życiu scen i obrazów wedle ich stylu.

Zjawisko to zresztą zachodzi nietylko w zakresie twórczości o podłożu »obserwacyjnem«, ale także i w zakresie fantastyki. Nieocenione wyznania co do tego odgałęzienia naszego problematu mamy w *Pałubie* Irzykowskiego, w przypisku, wyjaśniającym wpływ dzieł Poego na jego fantastyczno-symboliczną nowelę *Sny Marji Dunin*. Szczególnie ciekawe jest wyznanie następujące: »Chociaż poeowskiego *Gordona Pyma* nie znałem jeszcze wówczas, gdym pisał *Marję Dunin*, mimo to uważam mój rysunek kopalni Dzwonu oraz rysunek B. W. D. wprawdzie nie za naśladownictwo szczegółu o tajemniczych podziemiach z *Gordona Pyma*, ale za coś więcej niż przypadkowe podobieństwo: za przykład tego psychicznego objawu, iż można się mimowoli tak przejąć czyjemiś pomysłami, że potem oryginalnie wytwarza się pomysły te same, albo pasujące doskonale do tego samego *genre'u*«.

Tak się wytwarzają schematy treściowo-techniczne w literaturze. Działania ich i żywotności nikt może lepiej nie przed-

stawił, jak estetyk francuski Karol Lalo do spółki z p. Anną-Marją Lalo w szeregu studjów, drukowanych w latach 1912—14 w piśmie *Mercure de France*[1]. W jednem z nich (p. t. *Uczeni z teatru)* poddają oni analizie całe mnóstwo utworów współczesnego teatru francuskiego, w których występują postaci uczonych, i wykazują, że cała mnogość tych postaci da się sprowadzić do kilku konwenancjonalnych typów, a role ich do kilku schematycznych sytuacyj, które się powtarzają z małemi naogół zmianami. Drugie studjum *(Przesąd piękności kobiecej)* porusza temat jeszcze rozleglejszy: opierając się na materjale wielkiej ilości romansów i nowel francuskich od XVII do XX stulecia, dowodzi, jak mała jest rozmaitość urody »pięknych« (z obowiązku tradycji) bohaterek powieściowych. Jeszcze inne — doskonałe — studjum uwydatnia typową tradycyjność w traktowaniu przez literaturę spraw ekonomicznych; wskutek tego czasem w dziełach literackich są przedstawione, jako niby współczesne, stosunki ekonomiczne, które faktycznie, w życiu, już dawno należą do przeszłości. Wybitni tylko pisarze zdobywają się na siłę przełamania ram typu-schematu i — dają początek nowemu schematowi. Ale i pisarze najwybitniejsi nie są wyjęci z pod prawa ulegania wpływom schematyki.

Typ-schemat techniczny nie jest zjawiskiem prostem, ale z reguły złożonem z szeregu elementów. A więc np. z wyobrażeniem pewnego charakteru łączy się wyobrażenie o pewnym kompleksie przygód i przeżyć, o pewnem środowisku, o pewnych sposobach ich przedstawienia i t. d. Jak to się wszystko ze sobą wiąże, to doskonale można obserwować, badając dłuższe (ilościowo i jakościowo bogate) okresy rozwoju pewnych form gatunkowych. W sposób znakomity prze-

[1] Anne Marie et Charles Lalo: *Savants de théâtre* (»*Merc. de Fr.*« 1. X. 1912), *Le Préjugé de la beauté féminine* (16. VI. 1913), *La Faillite de la beauté* (1. VIII. 1913).

prowadził takie badania Wilhelm Dibelius, w sławnych już dzisiaj książkach o powieściopisarstwie angielskiem i o Karolu Dickensie.[1] Ukazał on w nich z niezbitą oczywistością, jak — przez ciąg całych dziesięcioleci — występują w romansie angielskim stałe, tradycyjne połączenia pewnych typowych charakterów, środowisk, wątków powieściowych, efektów kompozycyjnych, sposobów opowiadania i motywów nastrojowych. To oddziaływanie tradycji widać zarówno u miernot, jak u największych talentów (Waltera Scotta np. i Dickensa). Są to bowiem — powiada Dibelius — »właściwości ogólnoludzkie, które u genjusza i zwykłego naśladowcy ujawniają się z różnicą w sile tylko; naśladowca, naogół, poza tem, co mu dała tradycja, przez własną obserwację wypracowuje sobie bardzo niewiele; dla genjusza zaś tradycja jest tylko naturalnym, zwykłym punktem wyjścia dla indywidualnych obserwacyj, przeróbek i twórczości oryginalnej».

W stosunku do rozwoju literatury, schematy techniczne bywają zarówno hamulcami, jak dźwigniami »postępu literackiego«. Hamulcami mogą być przez to, że nieraz (jak wynika i z wywodów państwa Lalo i Dibeliusa) przesłaniają prawdę życia; mogą się wszelako przyczyniać do »postępu« (posługuję się tem pojęciem, rozumiejąc całą względność jego wartości w literaturze) dzięki temu, że umożliwiają niejako specjalizację talentów, że pozwalają talentom zdobywać doskonałość i oryginalność w pewnych tylko, im właściwych dziedzinach — przy pozostawieniu innych w stanie tradycyjnym. Innemi słowy: Jeśli, przypuśćmy, w jakimś gatunku literackim tradycyjnie wykształciły się elementy techniczne wedle formuły $a+b+c+d+e+$...., poeta może swemu dziełu w tymże gatunku nadać postać, która się wyrazi w formie np. $a+B+C+d+e+$.... (w której to formule przez wielkie litery oznaczam elementy potraktowane oryginalnie). Tak więc,

[1] *Englische Romankunst*, 2 t., 1910. — *Charles Dickens*, 1916.

jeśli np. chodzi o dramat, jedni pisarze mogą być oryginalni w prowadzeniu akcji, przy tradycyjnem traktowaniu charakterów i innych pierwiastków techniki dramatycznej; drudzy znowu, przy tradycyjnej akcji i t. d., mogą celować w charakterystyce; jeszcze inni mogą skupić swą oryginalność na efektach patetycznych lub komicznych, mniej się troszcząc o kompozycję i charakterystykę, i t. d. A oryginalność prawie zawsze bywa »jednostronną«. Najwięksi genjusze nowożytni — Szekspir, Moljer, Goethe — posiłkowali się w mniejszym lub większym stopniu dziedzictwem wypracowanych przez tradycję typów literackich. Dzięki typom tedy ma oryginalność większą niejako swobodę w wyborze odpowiedniego terenu.

A i pod jednym jeszcze względem spełniają typy rolę wysoce dodatnią w literaturze. Rzadko się zdarza, aby jakaś forma gatunkowa objawiała się odrazu w dziele pod względem technicznym doskonałem. Zazwyczaj doskonałość techniczna wyrabia się stopniowo, i znowu bardzo często tak, że, jeśli na daną formę pierwiastkowo składały się elementy $a+b+c+d+e$, jeden z pisarzy wydoskonala jeden z elementów (powiedzmy a); drugi — jakiś inny (powiedzmy b) i t. d.; od czasu do czasu zaś zjawiają się talenty syntetyzujące, które w swoich dziełach skupiają wszystkie najlepsze techniczne zdobycze swych poprzedników. Te stopniowe zmiany części składowych typu, nie zabijające wszelako istnienia samego typu (który przez to — wedle porównania Dibeliusa — jest niby obłok: coraz to inny, a jednak ciągle ten sam), — stanowią integralną część kultury literackiej. Dłuższego pewno okresu takiej kultury było potrzeba w starożytnej Grecji, zanim mogły się pojawić epopeje Homera, długi okres uprawy odnośnych gatunków poprzedził dramaty Lope de Vegi, komedje Moljera i Szekspira. »Ostatecznie wszystko z czegoś się rodzi«, jak powiada nasz znakomity poeta, Boy...

Mówiło się o schematach technicznych, wytworzonych przez dłuższą tradycję rodzimą. Ale rodzimą tradycję mogą

w tym względzie zastąpić wpływy obce. Te wpływy obce zaznaczają się obok oddziaływania tradycji swojskiej we wszystkich kulturalnych literaturach nowożytnych. Tak jest i w naszej. Mamy w niej pewne okresy rozwoju samoistnego, ale wielkie zwroty zawdzięczamy wpływom obcym. Poezja Kochanowskiego wyszła z poezji antycznej; literatura francuska wykształciła Krasickiego i Fredrę; wpływom Byrona zawdzięczamy *Marję* i *Beniowskiego;* Szekspir oddziaływał mocno na twórczość dramatyczną Słowackiego; w *Anhellim* pełno ech dantejskich; w promieniu wpływów techniki Waltera Scotta ukształtowała się genjalna »historja szlachecka« Mickiewicza, a później sienkiewiczowska trylogja...

Historja literatury pozwala zauważyć, że szczególnie wyraźne są oddziaływania tych autorów, którzy stworzyli większą ilość dzieł jednego rodzaju. Tak jest np. z Szekspirem; pewna ilość motywów, często się powtarzających w jego dziełach, i przytem w pewnych charakterystycznych połączeniach, stanowi jakby ich schematy techniczne, które, wobec znacznej liczby tych dzieł, szczególnie łatwo mogą opanować wyobraźnię zapalonego czytelnika i narzucić mu się przy próbach własnej twórczości z niemniejszą siłą, jak schematy, będące produktem tradycji rodzimej, z niemniejszą siłą, jak wrażenia natury. Tak entuzjasta Szekspira, Słowacki, przejmuje się jego metodą: podejmuje podobne do szekspirowskich problematy psychologiczne, posługuje się takiemi, jak on, środkami popychania akcji i oddziaływania na fantazję widza czy czytelnika, używa tych, co on, sposobów budowy, — słowem, używa jego techniki: jest »szekspirystą«. — W podobnym sensie jest »bajronistą« Malczewski w *Marji*; krótkie rozmiary tej powieści; jej tragiczny bohater, posępny i niezasłużenie nieszczęśliwy; postać zimnego zbrodniarza — Wojewody; kompozycja fragmentaryczna i nasycona tajemniczością, która stopniowo (i częściowo tylko) się wyjaśnia; opowiadanie omijające najdramatyczniejsze fakty, a przedsta-

wiające tylko ich skutki; melancholijny koloryt całości; nastrojowe tło obrazów natury; subjektywizm, ujawniający się w lirycznych dygresjach — to wszystko motywy, które są wspólne *Marji* z powiastkami poetyckiemi Byrona. Jest to typowe zapożyczenie techniki w rozległem znaczeniu tego słowa.

W podobnem znaczeniu również można mówić o »walter-scottyzmie« *Pana Tadeusza*. Mickiewicz skorzystał z elementów artyzmu wielkiego angielskiego powieściopisarza w zakresie kompozycji, motywów i techniki prowadzenia akcji, podziału ról powieściowych, a nawet częściowo charakterystyki. Powieści historyczne Scotta, wynikłe, podobnie jak *Pan Tadeusz*, z dążności do przekazania ginącej tradycji przeszłych pokoleń, pełne są charakterystycznych figur, które wciągnięte są do akcji rozległej i splecionej z kilku wątków. Jeden z wątków stanowi zwykle historja miłosna. Równie ważnym wątkiem często bywają zacięte waśni rodowe, przez które historja miłosna komplikuje się dramatycznie. Wydarzenia powieściowe odbywają się w czasie ważnych wypadków dziejowych, ale akcja historyczna toczy się zazwyczaj na dalszym planie, w pewnym tylko momencie (zazwyczaj pod koniec powieści) zbliżając się »na przód sceny«. Ważne wątki przeplatane są czasem epizodami podrzędnej akcji komicznej. Pełno tu zaciekawiających motywów: straszna tajemnica rodowa; miłość wśród przedstawicieli wrogich rodzin; zagadkowe postaci, osobliwie związane ze wszystkiemi sprawami powieściowemi; omyłki uczuciowe; rywalizacja w miłości; narażanie się na śmierć i wyratowanie od śmierci; niespodziane napaści i uwięzienia; spowiedzi na łożu śmiertelnem.... Uczestniczą w tej akcji ludzie z różnych środowisk społecznych, ale najczęściej jedna energiczna postać tą akcją kieruje. Bohater, człowiek młody, nie ma jeszcze zupełnie wyraźnej indywidualnej fizjognomji, dojrzewa dopiero duchowo wśród niezwykłych okoliczności, w które został rzucony. Wyrazistszym bywa jego rywal i postaci z jego oto-

czenia domowego (szczególnie charakterystyczne piętno miewają opiekunowie i starzy słudzy). Opowiadanie intryguje tajemniczością, której rąbek powoli się uchyla, kontrastami figur i scen i nastrojowem budzeniem przeczuć; urywa się ono czasem, by dać miejsce epizodycznej wstawce, zatrzymując w napięciu ciekawość czytelnika; czasem znowu uderza nagłą niespodzianką. Przedstawienie rzeczy — realistyczne; w obrazach postaci, scen zbiorowych i natury — troska o malowniczość. Ton narracji zmienny, swobodny — to poważnie objektywny, to rzewny, to znów humorystyczny lub ironiczny... — W *Panu Tadeuszu* odnajdziemy wszystkie te pierwiastki sztuki scottowskiej. I tu mamy kilka wątków (zabiegi narodowo-polityczne, waśń rodową, miłość i dziwacki spór Asesora z Rejentem), które zrazu idą równolegle, a później w rozmaity sposób się ze sobą zaplatają; i tu główną dźwignią akcji jest jedna kierownicza postać (Robak); i tu młody bohater, rzucony w niezwykłe wypadki, w atmosferę tajemnicy rodzinnej, dopiero rośnie duchowo... Ugrupowanie postaci dokoła bohatera też w duchu techniki Scotta: opiekun, totumfacki i pedant domowy; rywal i jego wierny sługa, zapamiętały stróż tradycji rodowej... — Atmosfera tajemnicy przez dłuższy czas przesłania mgłą różne fakty, stopniowo dopiero się rozpierzcha po szeregu efektownych wypadków, aby ustąpić ostatecznej jasności w przedśmiertnej spowiedzi najbardziej zagadkowej postaci. Nim się to stanie, do powieści wchodzi wiele ciekawych figur — i to z dwóch odrębnych społecznie środowisk. Wydarzenia pociągają za sobą niespodzianie poważne konsekwencje, podnoszą akcję do sfery politycznej i wprowadzają na poziom historyczny... Technika narratorska: operowanie kontrastami i nastrojowemi przygotowaniami, łączenie realizmu z malowniczością w ujmowaniu figur i grup, zmienność tonu — to znowu wszystko jest w stylu Scotta.

Wszystko to są podobieństwa pomysłów ogólnych, po-

dobieństwa schematyki technicznej, które w niczem wielkości i oryginalności Mickiewicza, nie uwłaczają. I niema co się wstydzić wobec cudzoziemców tej zależności naszego poety. Każdy bowiem wielki poeta korzysta ze zdobyczy kultury literackiej. Przypuszczam, że raczej światły cudzoziemiec nie miałby zaufania do Mickiewicza, gdyby się go upewniało, że to poeta w niczem od nikogo nie zależny i do niczego w niczem nie podobny. Albowiem taki cudzoziemiec musiałby sobie pomyśleć: »To albo blaga, albo to jakiś poeta dziki!« Bo epik cywilizowanego narodu w XIX-ym wieku nie może być oderwany od kulturalnej tradycji technicznej; mnóstwem węzłów jest z tą tradycją związany Dickens, Balzac, Tołstoj; jest też związany z nią i Mickiewicz. W ramach techniki walter-scottowskiej jest Mickiewicz wielkim i oryginalnym. Całej książki potrzebował prof. Wojciechowski, aby wykazać, w czem jest *Pan Tadeusz* podobny do powieści Scotta; trzebaby równie może dużej książki (szkoda, że jej dotąd nie mamy), aby wykazać, w czem jest od nich odmienny. Wystarczy wskazać na dwie różnice. Mickiewicz — przedewszystkiem — przeniósł technikę powieściową scottowską do innego gatunku literackiego, a raczej, skombinowawszy ją z elementami techniki klasycznej epopei i sielanki, stworzył nowy zupełnie gatunek, którego *Pan Tadeusz* jest jedynym przedstawicielem; środki sztuki angielskiego mistrza nabrały zupełnie nowego wyrazu, wzbogacone czarem wiersza. A następnie: nasz poeta potrafił bogatą akcję swojego opowiadania przedstawić w niewielkich stosunkowo rozmiarach; okazał klasyczną zwięzłość w porównaniu z rozległemi dziełami Scotta. Czyta się też *Pana Tadeusza* jednym tchem, podczas gdy romanse scottowskie, acz niewątpliwie z wielkiego talentu poczęte, nużą czasami...

Przeciwko wywodom o »walter-scottyzmie« *Pana Tadeusza* występowano z takiemi, pozornej siły, argumentami: »Jakto? Mówią nam, że Mickiewicz z powieści Scotta wziął

figurę Gerwazego i inne, że stamtąd zaczerpnął pomysł sporu rodowego i t. d. Czyż to Mickiewicz sam nie widział takich Gerwazych, czy nie słyszał o waśniach granicznych szlacheckich? Czy to wszystko nie są rzeczy z życia?« Ależ to wcale jedno z drugiem się nie kłóci! Zgoda; wiemy doskonale, że całe mnóstwo rzeczy w *Panu Tadeuszu* pochodzi z życia, z prawdziwych obserwacyj i wspomnień Mickiewicza (wiemy, że niektóre postaci z poematu miały wręcz żywe prototypy), ale to powieści walter-scottowskie właśnie pozwoliły Mickiewiczowi ujrzeć artystyczną przydatność tych własnych wspomnień i obserwacyj; schematy techniki angielskiego pisarza stały się tedy niejako lunetą dla naszego poety, przez którą dojrzał we własnym świecie pamiątek cudowne bogactwo powieściowych figur i motywów. Bo znać coś, to nie to samo, co stworzyć z tego czegoś dzieło sztuki. Można znać jakąś rzecz doskonale, a wcale nie wpaść na pomysł zużytkowania jej w utworze artystycznym. Anglicy zdawna znali mgłę, ale stosunkowo późno przyszło im do głowy malować ją. W Polsce mieliśmy zdawna dość szczurów, lecz trzeba było dopiero p. Tuwima (z jego — nie tylko talentem, ale i »przygotowaniem literackiem«), aby powstał suggestywny poemat o szczurach. — Gdyby Mickiewicz posiadał kulturę literacką Krasickiego, nie mielibyśmy napewno *Pana Tadeusza*, ani *Dziadów*, ale jakieś zgoła inne dzieła. Gdyby znowu Krasicki posiadał kulturę literacką Mickiewicza, *Monachomachja*, *Bajki*, *Doświadczyński* byłyby utworami odmiennemi.

IV

WPŁYWY I ZALEŻNOŚCI TEMATOWE

Ogólnie możnaby powiedzieć, że Mickiewicz przejął od Waltera Scotta takie rzeczy, które się w wielu jego powie-

ściach powtarzają. Ale historja literatury zna i zależności od dzieł pojedynczych. Temuż Mickiewiczowi kilka takich zależności w pewnych motywach epickich (od poszczególnych dzieł Byrona i od *Szpiega* Coopera) wytknął Słowacki w r. 1832. Wytykając, zarazem je tłumaczył: jako reminiscencje nieświadome. Słowacki sam nie wstydził się i świadomych zbieżności w drobnych motywach. (Przykładów odnośnych dużo z jego dzieł zebrano.) Te drobne zbieżności (zarówno świadome, jak i nieświadome) należy odróżnić od ścisłych z a l e ż n o ś c i t e m a t o w y c h, których też w historji literatury dużo możemy znaleźć. I tu wszelako potrzeba pewnych dystynkcyj.

Przedewszystkiem znane są historji literatury całe okresy, w ktorych jednostajność tematów jest zasadą pewnych gatunków literackich, a nawet ogólnego życia literackiego. Ogromny taki okres możemy badać w literaturze starożytnej. — Greccy retorowie głosili zasadę »naśladowania dawnych pisarzy« i zasada ta zyskała wielkie uznanie i upowszechnienie, zarówno w prozie, jak w poezji. Za grecką literaturą złożyła jej hołd literatura rzymska. Teoretycy zachęcali do opracowywania tematów już znanych, utrzymując, że w nich tylko talent może zabłysnąć całą pełnią blasków swojej techniki. Temat uważali za rzecz publiczną, za materjał tylko dla pisarza, taki sam, jakim jest dla plastyka złoto czy marmur. Przekonania te podzielali pisarze. Wielka część literatury starożytnej ma przez to charakter — książkowy. Bibljoteki były konieczne dla poetów, a już Arystofanes wyśmiewał (w *Żabach)* literacką erudycję Eurypidesa. Nawet u poetów aleksandryjskich, którzy są wielbicielami »nowości« i wzgardzicielami dróg uczęszczanych, nie spotkamy się z oryginalną inwencją w rozumieniu nowożytnem: oni tylko odszukują — w tradycji mitycznej i historycznej — źródła zapomniane i mało przedtem wyzyskane. Gdy chełpią się z nowych szlaków swojej poezji, to myślą głównie o formie i rodzaju,

a nie o wątku. Poeci rzymscy, mówiąc o swoich tytułach do sławy i innowacjach wprowadzonych przez siebie do literatury ojczystej, zazwyczaj mają na myśli jakieś naśladownictwa z poezji greckiej.

Wobec tych wszystkich faktów, literatura starożytna wywiera na powierzchownego czytelnika nowoczesnego wrażenie jakiegoś zbiorowiska plagjatów. Niezliczone też razy występowano w czasach nowożytnych z oskarżeniami o plagjatorstwo przeciwko pisarzom antycznym, nawet największym. Nie uniknął takiego zarzutu nawet Homer! Wszystko to jednak wynikało tylko z nierozumienia warunków i charakteru twórczości starożytnej. Nowsze dopiero studja w tej dziedzinie usunęły podstawę nieporozumień[1]. Starożytnym głównie zależało na mistrzostwie słowa; względem tematu byli prawie obojętni (prologi do epopei i dramatów odrazu przecież ukazywały cały bieg akcji). Istotna rzecz w dziele — powiada Lukjan (w *Zeuxisie)* — to wdzięk, rozsądek, harmonja, jednem słowem: sztuka; nowość wynalezienia to rzecz podrzędna. Nietyle zastanawiano się nad tem, co się mówi, ile nad tem, jak się mówi. Wziąć temat cudzy i opracować go po swojemu, opracować lepiej od poprzedników — to było najwdzięczniejsze zadanie dla artysty. Dlategoto np. w tragedji wielokrotnie powracano do tych samych wątków. O Edypie pisał i Ajschylos, i Sofokles, i Eurypides, i Achajos, i Nikomach, i Filokles, i Ksenokles, i Diogenes, i Karkinos, i cały szereg pewno innych jeszcze, o których nie wiemy. Takie samo powodzenie miały tematy o Thyestesie, Meleagrze, Telefie i inne. Tak było i w innych gatunkach literackich. Kto najlepiej jakiś temat opracował, ten był uważany za najlepszego poetę. Isokrates już (w IV w. przed Chr.) radził, w odniesieniu do sztuki krasomówczej, aby porzucać temat wtedy jedynie, gdy osiągnął

---

[1] Por. H. Ouvré: *Les Formes littéraires de la pensée grecque*, 1900.— E. Stemplinger: *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, 1912.

najwyższy stopień doskonałości w wyrazie, tak, że nie można go już ukształtować lepiej.

Taka była zasada starożytnego naśladowania (*mimesis, imitatio*). Oczywiście, miała ona i swoje restrykcje. Ich sformułowanie znajdziemy u Horacego, w liście *O sztuce poetyckiej* (w. 131 i nast.):

> Osobistą się stanie powszechna osnowa,
> Jeśli się w przywłaszczeniu ostrożność zachowa.
> Ni słowo w słowo tłumacz zbyt wiernie rzecz cudzą,
> Ni się zaplątaj w cieśnię wśrzód naśladowania,
> Skąd wstyd lub obręb dzieła cofać się zabrania[1].

Od Rzymian przejęli teorję naśladownictwa humaniści. Spotkamy się z nią zarówno u tych, co pisali po łacinie, jak i u tych, co stali się heroldami literatur narodowych.

Dubellay, jeden z twórców nowoczesnej literatury francuskiej, przystosował naukę starożytnych do potrzeb spółczesności, pisząc w ten sposób: »Rzymianie naśladowali najlepszych autorów greckich, przerabiając się na ich modłę, wchłaniając ich, a, wchłonąwszy, zamieniając na krew i pokarm«, a więc — stąd wniosek — Francuzi, bierzcie z nich przykład: *pillez-moy sans conscience les sacrés trésors!* — Nauka nie poszła na marne: korzystali ze starożytności obficie i pierwsi humaniści, i późniejsi pisarze. W wielkiej literaturze »klasycznej« XVII-go stulecia, stanowiącej słuszną

---

[1] Przekład Jacka Przybylskiego. Jest on, jak i inne nasze przekłady *Listów* Horacego, tak niedoskonały, że czuję się w obowiązku przytoczyć także oryginał:

> *publica materies privati iuris erit, si*
> *non circa vilem patulumque moraberis orbem,*
> *nec verbum verbo curabis reddere fidus*
> *interpres, nec desilies imitator in artum,*
> *unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex.*

chlubę Francji, pełno motywów antycznych. I Moljer bierze parokrotnie osnowy swoich komedyj z Plauta[1], i wielcy tragicy — Corneille i Racine — nawiązują wielorako do starożytnych tematów. A chociaż, biorąc dawny wątek, przerabiają go, zmieniają i indywidualizują znakomicie, nie uważają jednak sobie za hańbę wcielić do swojego dzieła ten i ów szczegół, który im się wydaje dobrym w dziełach poprzedników. Racine w przedmowie do jednej z najświetniejszych swoich tragedyj, *Fedry*, składa takie wyznanie: — »Oto jeszcze jedna tragedja, której osnowę wziąłem z Eurypidesa. Chociaż w prowadzeniu akcji poszedłem drogą nieco odmienną, niż ten autor, nie zaniedbałem jednak wzbogacić mojej sztuki tem wszystkiem, co mi się wydawało najświetniejsze w jego dziele«. Takim trybem tworzenia nietylko się nie gorszono, ale — przeciwnie — zachwycano. Komentator Racine'a z XVIII w. — Luneau de Boisjermain — powiada ze szczerym podziwem, że, podobnie jak Appelles utworzył obraz Wenery z połączenia wielu piękności, tak Racine ukształtował swoją sztukę, zgromadziwszy uprzednio to wszystko, co znalazł znakomitego w swych poprzednikach.

W dziedzinie tragedji zresztą do ostatnich czasów utrzymała się starożytna tradycja powracania do opracowywanych już tematów. Ileż tragedyj poświęcono Elektrze, Kleopatrze, Cezarowi, Marji Stuart! Goethe w jednej z rozmów z Eckermannem (18. IX. 1823) rozwodził się nad wartościami takiego tworzenia w skrępowaniu przez dane fakty i charaktery. »Ileż napisano *Ifigenij* — mówił — a przecież każda jest inna, bo każdy przedstawia rzeczy inaczej, każdy na swój sposób«.

Rozumie się, że wszyscy wybitni poeci nowożytni, przerabiający motywy antyczne, w stopniu większym jeszcze, niż starożytni, starali się o indywidualne piętno swoich przeróbek

[1] O stosunku Moljera do »źródeł« doskonale informuje Boy w przedmowie do *Skąpca* w wyd. »Bibljoteki Narodowej«, str. 10 i nast.

i przeciwstawiali się naśladowcom niewolniczym. Warto posłuchać, co mówi o stosunku do mistrzów tak wykształcony i zarazem tak oryginalny poeta, jak Lafontaine.

Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
Suivent en vrais moutons les pasteurs de Mantoue.
J'en use d'autre sorte; et me laissant guider
Souvent à marcher seul j'ose me hasarder,
On me verra toujours pratiquer cet usage.
Mon imitation n'est point un esclavage;
Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.

W tem rozumieniu można mówić z Mussetem o »naśladownictwie oryginalnem«. Jednym z najdostępniejszych dla dzisiejszego czytelnika terenów, na którym można dobrze badać to zjawisko, są dzieje bajki. Przez całą starożytność i przez dziewiętnaście wieków ery nowożytnej powtarzają się w bajkach te same tematy, jak np. przygoda kozła z lisem, albo zakład zająca i żółwia. Jak rozległa jest skala możliwości indywidualnych przy takiem nawet ograniczeniu, i co znaczy talent, o tem można się przekonać, porównywając szereg bajek, napisanych na jeden temat przez różnych autorów; takie zestawienia dla bajkopisarstwa polskiego — od Biernata z Lublina do Mickiewicza — zrobił prof. Chrzanowski[1]. Odmawianie oryginalności Krasickiemu czy Kryłowowi za to, że brali tematy od Ezopa czy Fedra, byłoby dowodem ignorancji. Cóż dopiero, gdy bajkopisarz bierze temat z cudzej powieści (tak, jak np. Fredro w *Pawle i Gawle*). Tu raczej wyjątkową formę oryginalności należy uznać, bo transpozycja motywów jednego gatunku na technikę drugiego wymaga już nielada maestrji.

[1] W dodatku do wydania *Ezopa* Biernatowego (1909) w »Bibljotece pisarzów polskich«.

Tę maestrję podziwia się u Szekspira, gdy się zestawia np. *Romea i Julję* z ich literackiem źródłem, długą i nudną wierszowaną powieścią niejakiego Brooke'a: z rozwlekłej gawędy robi Szekspir zwarty, przejmujący dramat.

Ale u Szekspira można się spotkać i ze ściślejszą zależnością od wzoru: ten największy wszystkich wieków poeta korzysta nieraz z utworów tego samego gatunku, który uprawia. Tak jest np. z *Henrykiem IV*; sławne sceny z królewiczem i Falstaffem w tym dramacie mają pierwowzór w starym dramacie anonimowym. Tak jest z *Królem Janem*, który jest właściwie tylko przeróbką starszego dzieła dramatycznego. I przy takiej jednak zawisłości od dzieł cudzych — potrafi wielki poeta okazać lwi pazur talentu. Wobec Falstaffa jego prototyp wydaje się bezbarwny; tak tę figurę wzbogacił Szekspir! W *Królu Janie* zredukował on zadanie swoje tylko do skrótów i parafrazy, zachowując nawet pewną część zdań i zwrotów swego poprzednika, a jednak i na takiej pracy genjusz jego wycisnął swoje piętno. I to więc dzieło do jego dzieł oryginalnych liczyć musimy.

Nie można natomiast za dzieło oryginalne uważać takiej np. *Fabuły o Książęciu Adolfie* naszej Drużbackiej, gdyż jest to tylko nowela pisarki francuskiej, pani d'Aulnoy, zamieniona, z zachowaniem wszystkich szczegółów treściowych, z prozy na wiersze i trochę rozszerzona — i to z niefortunnym rezultatem.

Możnaby tedy przyjąć taką zasadę, że wielki talent rozgrzesza z najbardziej drażliwych »pożyczek« (jak np. szekspirowska w *Królu Janie*), natomiast mały talent (jak np. Drużbackiej) z takich pożyczek rozgrzeszyć nie może... Tylko że wogóle stosowanie ocen moralnych w tej sprawie — o ile chodzi o czasy z przed XVIII wieku na Zachodzie, a XIX wieku u nas — jest niemożliwe. Tak bowiem, jak nie było wtedy ustalonego pojęcia o wiernem tłumaczeniu, podobnie nie istniało pojęcie nienaruszalności cudzej własności literac-

kiej (pomimo tego, że — jakeśmy widzieli — pierwszorzędni poeci starali się niejednokrotnie odgraniczyć naśladownictwo twórcze od niewolniczego). Ani Drużbacka nie położyła na *Fabule* nazwiska właściwej jej autorki, ani — znacznie jeszcze później — Zabłocki nie myślał się zwierzać z »zawodowego« sekretu, dotyczącego wzorów jego komedyj. Stopniowo dopiero krystalizowała się pewna etyka odnośnie do tych spraw. Pierwszą jej zasadą (wedle XVIII-wiecznego słownika Bayle'a) było, że godziwiej jest rabować pisarzy starożytnych, niż nowoczesnych, wśród nowoczesnych zaś należy więcej oszczędzać rodaków, niż cudzoziemców. Odpowiednio do coraz większego wysubtelniania się tej etyki, ustalało się pojęcie plagjatu. Pewien zastęp pedantów o etyce chorobliwej, a nie rozumiejących psychologji twórczości i techniki literackiej, zaczął wtedy przedstawiać wszelkie wogóle zależności literackie jako plagjaty, i tak na plagjatorów wyszli wszyscy mniej więcej wybitniejsi pisarze. (Pewien manjak, niejaki Paweł Albrecht, zamierzył 10-tomowe dzieło o »plagjatach Lessinga«, po sześciu wszelako tomach zwarjował i zabił się.)[1] Tego rodzaju »prace«, zawsze wywołujące trochę sensacji, pojawiają się aż do ostatnich czasów. Powodzeniu ich sprzyja ta okoliczność, że od czasów romantyzmu ciągle się powtarzają w literaturze hasła oryginalności i indywidualności, które szeroka publiczność pojmuje na sposób symplistyczny.

Wywód powyższy nie prowadzi wszelako do »liberalnego« wniosku, że plagjaty w sensie ścisłym nie istnieją. Owszem, niestety, istnieją — tak dziś, jak w starożytności. Bo i starożytni — pomimo swojej popularnej teorji naśladownictwa — odróżniali pisarzy prawdziwych od plagjatorów. Starożytną jest przecież sama nazwa: *plagiarius*. Charakterystykę plagjatora mamy w kilku epigramatach Marcjalisa,

---

[1] K. Bobrzyński: *Zur literarischen Plagiatfrage*, Kraków, 1898.

W jednym z nich (ks. I, 53) tak się zwraca poeta do niejakiego Fidentyna:

Między memi wierszami pono się zawadzi
I twa karta, lecz ta cię, Fidentynie, zdradzi,
Bo, żeś skradł moje wiersze, wątpić nie pozwala.
. . . .
Więc, choć skargi nie wnoszę, sędzia nie dochodzi,
Sama twa karta woła wielkim głosem: »Złodziéj!«
(przekład J. Czubka).

Jak widzimy, chodzi tu o zjawisko nieskomplikowane i łatwo uchwytne: o grube i bezceremonjalne przywłaszczenie sobie cudzej własności.

Wszystkie literatury miały takich Fidentynów; miała i polska swoich[1]. — Za wyraźny plagjat musimy np. uważać komedję hrabiego G. B. P., ogłoszoną w r. 1859 p. t. *Herbata*, która to komedja różni się od *Kawy* Adama ks. Czartoryskiego (1779) tylko zmianą — kawy na herbatę i zmianą nazwisk osób działających (Trzepałkowska na Roztrzepalska, Sobąnudzka na Nudalska, Sentymencicka na Nerwowska i t. p.) — Może nie tak wyraźny plagjat, jak wyraźny nietakt popełnił jeden z dzisiejszych (dalszorzędnych) naszych powieściopisarzy, wplatając do jednego ze swoich romansów baśń Oskara Wilde'a i nie zaznaczając wyraźnie jej pochodzenia. Wskutek opieszałości krytyki polskiej rzecz się wykryła, jak wiadomo, w sposób trochę nieprzyjemny, bo dopiero przy okazji przekładu urywka owego romansu (właśnie z ową baśnią) na język niemiecki i opublikowania go w niemieckim dzienniku.

---

[1] H. Łopaciński: *Przyczynek do historji plagjatów w piśmiennictwie polskiem*, »Pamiętnik literacki«, 1902, str. 265—275.

V

WPŁYWY I ZALEŻNOŚCI STYLISTYCZNE

Specjalną, a bardzo ważną odmianą wpływów literackich są w p ł y w y s t y l i s t y c z n e. Pisarze starożytni, rozwijający teorję naśladowania, tak samo mieli na względzie styl, jak tematy. Niedochowane w całości do naszych czasów dzieło Dionizego z Halikarnasu *O naśladownictwie*, jak się zdaje z zachowanych o niem wzmianek, w dużej części poświęcone było kwestji wykształcenia stylistycznego na wzorach mistrzów. Dużo wywodów na ten temat znaleźć można u rzymskich teoretyków krasomówstwa. Jeden z nich dokładnie wyjaśnia, o co tu idzie: o umyślne a staranne upodobnianie się w sposobie mówienia do innych.

Ale zależności stylistyczne niezawsze mają źródło w takich świadomych staraniach i specjalnem kształceniu się. Bardzo często występują one napół tylko świadomie, a czasem zgoła mimowiednie. W tej, czy owej postaci są one nader rozpowszechnione i bardzo silne. O tych to przedewszystkiem zależnościach mówi Shelley (w swojej, już parokrotnie tu cytowanej przedmowie do *Prometeusza*), gdy powiada, że jest rzeczą niemożliwą, aby ktokolwiek, żyjący w jednym wieku z wybitnymi pisarzami (takimi, jak np. pisarze angielscy początków XIX w.) mógł w głębi sumienia być przekonanym, iż jego język, zarówno jak ton myśli *(language and tone of thought)* nie zmieniły się przez rozczytywanie się w ich utworach.

U nas prawdę tę stwierdził najdobitniej Mickiewicz, określając zarazem, jaką wagę dla kultury posiada ciągłość wpływów stylistycznych. Przyznał on, jakie dla niego samego pod względem stylowym znaczenie mieli poprzednicy (»nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza«); zaobserwował, ile jego dzieła zmieniły stan literatury

w tym względzie (»dziś już łatwiej napisać; każdy kto zacznie: „i staje, i patrzy, i słucha”, musi myśleć, że upiory, duchy wejdą na scenę«); trafnie też zapowiedział długą drogę rozwoju dla stylu poezji polskiej (»nim w Polsce — język, jakim *Don Juan* pisany, ukształci się, długo czekać trzeba«). Wartość tradycji stylowej widział Mickiewicz w wytwarzaniu się typów wyrażeniowych o specjalnem zabarwieniu uczuciowem. (»Są metafory utarte; jedno słowo, jak *quos ego*, znajome już przypomina, resztę można przeskakiwać«...) Nikt mądrzej od niego nie ujął tej sprawy! Istotnie, wybitni poeci tworzą pewne typy zwrotów i obrazów i oznaczają niejakie granice dla słownika poetyckiego; a z tego korzystają ich rówieśnicy i następcy. Takim prawodawcą stylu poetyckiego u nas na stulecia całe był Jan Kochanowski; potem, na szereg lat, Krasicki; w olbrzymiej mierze Mickiewicz i Słowacki, a potem także inni pisarze. Dzięki tradycji literackiej, od czasów stanisławowskich nieprzerwanej, styl polszczyzny coraz bardziej się czynił rozmaity, bogaty, giętki... Stał się dzięki temu narzędziem podatnem do tłumaczenia najróżnorodniejszych pisarzy obcych; z przekładów Boya możemy ocenić jego uniwersalność (acz Szekspir niebardzo się jeszcze po polsku udaje).

Każdy z piszących dzisiaj jest, w stylu swoim, dziedzicem różnych pisarzy dawniejszych. Kiedy czytamy np. u Or-Ota (w zbiorku z 1889 r.) dwuwiersz:

Drżały usta, serca drżały
Roztęsknione, wniebowzięte —

poznajemy w nim bez trudu (w budowie zdania, w doborze i charakterze wyrazów, w skombinowaniu ich z rytmem wiersza) spadek po Krasińskim (to znaczy, że nie byłby ten dwuwiersz pewno tak napisany, gdyby nie Krasiński).

A przeczytajmy urywek z poematu Konopnickiej *W zielone:*

Czy w listku były uroki i dziwy,
Czy w woni włosów, którą był przejęty,

Wróciłem drżący, a razem szczęśliwy
I ludziom błogi i sam sobie święty.

Każdego ranka wesoła, jak ptaszę,
Z piosenką biegła pytać o zielone,
I wszystkie gaje były wtedy nasze,
I wszystkie pola, i łąki zroszone.

Czyż ktokolwiek zaprzeczy, że to jest styl *W Szwajcarji* Słowackiego?

A oto urywek z innego utworu tejże Konopnickiej *(Do granicy):*

...Wszystko moje
Tam się zostało, a ja tu przed siebie,
Jako gąseczki, dzieciątek tych troje
Zagarniająca, o głodnym szłam chlebie,
Między tych matek żałobnych narodem.

Czyż to nie jest styl *Ojca zadżumionych?*

Jeszcze jeden przykład: ustęp z młodzieńczego poematu Tetmajera *Illa:*

Często chodził Gryf na polowanie z synem królewskim, a gdy raz ocalił go od kłów ranionej pantery, wyniósł go za to król do wolnych, to jest tych, którzy mieli grunt własny.

Pole jego rozciągało się nad morzem, grającem w słońcu barwami szmaragdów i szafirów; nieraz wieczorem po skończonej robocie siadał Gryf na brzegu i patrząc na morskie fale szumiące, zamyślał się o Ojczyźnie, która była daleko.

Mamy tu zupełnie jawne cechy stylu *Anhellego*[1].

Co sądzić o tych przykładach? Jeśli je zmierzymy stopniem podobieństwa stylu Mickiewicza do Karpińskiego, albo stylu Słowackiego do Mickiewicza, będziemy musieli powie-

[1] Przykłady te i całe mnóstwo podobnych przytacza p. F. Hoesick w interesującej pracy »*Siła fatalna*« *poezji Słowackiego* (»Przewodnik naukowy i literacki« 1918, i w książce, Kraków, 1921).

dzieć, że ich zależność od wzorów jest olbrzymio większa, niż zależność tamtych poetów. Przy tak daleko posuniętem podobieństwie (które nam tak doskonale poświadcza obserwację Shelleya, że z językiem łączy się zawsze »ton myśli«) niepodobna przypuścić, żeby ono było bezwiedne. Przeciwnie chyba: jest ono umyślne i »chciane«. I tu rodzi się pytanie: czy nie jest ta ***mimesis*** stylistyczna posunięta tutaj za daleko, jak na nasz smak XX-go wieku? Mogę tylko odpowiadać sam za siebie. Otóż o ile kilka takich wierszy imitacyjnych mogę przeczytać z przyjemnością, o tyle cały większy utwór w takiej stylizacji na *Ojca zadżumionych* czy *Anhellego* wydaje mi się nużącym; trzebaby wielkiej oryginalności tematu, aby takie dzieła ożywić. To pewna, że przytoczone utwory Konopnickiej i Tetmajera nie stanowią bynajmniej głównego ich tytułu do sławy i nie decydują o ich znaczeniu w literaturze (Tetmajer swojej *Illi* nie wcielił nawet do wydania zbiorowego).

Trudno mi też dłużej czytać książkę jednego z młodszych poetów, w której panuje taka imitacja stylu Żeromskiego z *Dumy o hetmanie:*

> ...Skrzyżują się ponad czołem Lśniącego piorunowe wstęgi błyskawic w królewskich znaków koronę. Rozwidnią się oczy W ciężkim odjęku powita Ziemia i Noc jasnego wroga przybycie. Zapali się promień we zbroi... Woźnico!!!

Rzecz znamienna, że pewne typy stylu łączą się z pewnemi formami gatunkowemi i stroficznemi. Tak np. od czasu parnasistów (zwłaszcza Héredii) ustalił się w poezji francuskiej (a i u nas) pewien charakterystyczny styl dla sonetów. Sparodjował go kiedyś świetnie Jerzy Duhamel w jednym ze swych przepysznych artykułów w »*Mercure de France*«. Ale niektórzy autorowie tak dalece nie odczuwają manjery w swej twórczości sonetowej, że ich poważne sonety mogą zastąpić parodję.

Rozważania o zależnościach stylistycznych zakończyć można uwagą, że obserwuje się je najczęściej w granicach jednego języka. Bywają wszelako i w tej dziedzinie mocne oddziaływania wzorów obcojęzycznych. Każdy chyba, kto zna Szekspira, przyzna, że niektóre ustępy *Balladyny* mają pewne cechy jego stylu. Tak np. skargi Wdowy w sc. 1. a. IV-go:

Patrzaj przez okno — grom nie będzie wierzył,
Jak mię zobaczy samą w taką burzę,
Że ja nie jestem jaką zabójczynią,
Co się po nocy błąka... Powiem chmurze,
Niech bije w zamek gromem!

VI

WPŁYWY I ZALEŻNOŚCI FRAZEOLOGICZNE

Od zależności stylistycznej odróżniać należy zależność frazeologiczną, to jest ścisłą zawisłość pewnych zwrotów jednego pisarza i dzieła od pewnych zwrotów drugiego pisarza i dzieła.

Filologowie starszej daty do tego typu zależności sprowadzali wszelkie zależności wogóle, a więc i ideową, i techniczną, i tematową, i stylistyczną. Dawna ta metoda pokutuje jeszcze w (cennych skądinąd) studjach genetycznych prof. Windakiewicza. Zdaje się ona opierać na założeniu psychologicznem, że elementem najsilniej oddziaływającym na wyobraźnię poetów jest słowo, że więc cokolwiek wyobraźniowego utrwala się w ich pamięci, to zawsze z towarzyszeniem pewnego słowa, czy grupy słów. Założenie to w całej rozciągłości jest nie do przyjęcia. Zapewne, że poeci, jako »technicy słowa«, są na słowo szczególniej wrażliwi, zapewne, że niektórzy z nich mają szczególnie lokalną »pamięć słowa«, wszelako trudno przypuścić, żeby np. Mickiewicz z dwudziestu

paru tomów prozy Waltera Scotta (którą pewno czytał pośpiesznie, jak wszyscy, i w ladajakich nieraz przekładach) tyle pamiętał szczegółów frazeologicznych (i to błahych), jak to mniema prof. Windakiewicz[1]. Źródłem bodaj tej teorji jest psychologja uczonych, którzy zazwyczaj nie posiadają bogatego słownika, operują ciągle w kółko szczupłym zasobem wyrazów, i dlatego wszelki pomysł (swój czy cudzy) wyobrażają sobie w jednej tylko postaci słownej. Poeci, bogatsi w tym względzie, niewątpliwie muszą być i swobodniejsi. Atoli większa, »fachowa« ich wrażliwość i wyspecjalizowana często pamięć winna tu być wzięta pod uwagę. Z pewnością można mówić o działaniu tej wrażliwości i pamięci, gdy chodzi o utwory wierszowane, ile że w nich frazeologja zazwyczaj jest dobierana już tak, aby silniej w myśl wnikać, a i rytm bywa pomocniczym środkiem mnemonicznym. Wśród utworów wierszowanych zna też historja literatury szczególnie wiele rozmaitych pokrewieństw frazeologicznych.

Znakomity filolog angielski A. C. Bradley dał bodaj najlepszą i najprostszą systematyzację zbieżności frazeologicznych[2], wyróżniając wśród nich parallelizmy: (1) umyślne, (2) nieumyślne i (3) plagjatorskie.

Pierwszy rodzaj — to świadome zapożyczenia zwrotów z cudzego dzieła, dokonywane z intencją, aby czytelnik na nich, jako na zapożyczeniach, się poznał. O ile czytelnik nie zna ich źródła, efekt takich ustępów jest dla niego stracony. Wyjątkowo jaskrawy i osobliwy typ uzależnień tego rodzaju stanowią starożytne i humanistyczne centony *(centones)*. Były to sztuczki literackie, polegające na układaniu »oryginalnych« utworów z wierszy wyłącznie cudzych. Zabawki te znane są

---

[1] W. Borowy: *Książka prof. Windakiewicza o »Panu Tadeuszu«*, Warszawa, 1918.

[2] A. C. Bradley: *A Commentary to Tennyson's »In Memoriam«* 1910, str. 70–74.

już dość wczesnemu okresowi literatury greckiej, a szczególnie rozpowszechniły się w schyłkowej literaturze rzymskiej i bizantyjskiej. Do ponownej mody przywrócili je humaniści. Za »materjał« do centonów służyły przedewszystkiem, *comme de raison*, poematy najsławniejszych autorów, a więc w greczyźnie najczęściej Homer, a w łacinie Wergili. Poszczególne ich wiersze, albo połówki wierszowe kombinowało się w nową treść. Najgłośniejszym jest *cento nuptialis* Auzonjusza(z IV-go w. po Chr.) — nieprzyzwoity poemacik, sklejony ze zmyślnie dobranych wierszy i półwierszy arcycnotliwego Wergiljusza. We wstępie do niego powiada Auzonjusz, że chce zyskać przez ten utwór raczej uśmiech, aniżeli pochwałę. Inne centony starożytne też najczęściej miały na celu efekt humorystyczny. Ale były i centony serjo. Niejaka Proba Falconia (z IV-go w. po Chr.) ułożyła z wierszy wergiljuszowych historję Starego i Nowego Testamentu, a ktoś inny (w w. V-ym) żywot Chrystusa z wierszy homerowych. W literaturze nowożytnej nie odgrywają centony już żadnej roli.

Nie rzadziej natomiast, niż w starożytności, spotykamy w poezji nowoczesnej t. zw. cytaty hołdownicze. Powstają one stąd, że czasem poeci chcą dać wyraz swojej czci czy wdzięczności dla innych poetów (przyjaciół swoich czy mistrzów), przytaczając w swoich dziełach urywki z ich dzieł. Tak np. Szekspir składa hołd wielkiemu swemu poprzednikowi Marlowe'owi, wplatając do komedji *Jak się wam podoba* jeden z jego wiersz' i wkładając zarazem w usta wygłaszającej go postaci potrzebną informację:

> Dziś, zmarły pasterzu,
> Słowa twe w całem pojmuję znaczeniu:
> »Nie kochał ten, co w pierwszem nie kochał spojrzeniu«

Tak Mickiewicz uczcił ulubionego swego poetę, Trembeckiego, w wierszach *Pana Tadeusza* (III, 537—538):

Wy, klasyczne Tyburu spadające wody
I straszne Pauzylipu skaliste wydroże! —

stanowiących wyraźnie umyślną parafrazę dwuwiersza *Sofijówki:*

Kto uwieńczał Tyburu spadające wody,
Kto straszne Pauzylipu przebywał wydroże

Podobnie Jan Kasprowicz, pisząc wiersz na cześć *Marji Konopnickiej*, zaczyna go od ustępu ze znanego utworu Konopnickiej samej, do którego dopiero w dalszym ciągu nawiązuje własne słowa:

»A gdy poszedł Stach na boje,
Zaszumiały jasne zdroje,
Zaszumiało kłosów pole
Na tęsknotę, na niedolę...«
Na niedolę, na tęsknotę
Płyną w szumach kłosy złote,
Śród kwiecistych łąk do morza
Płynie w szumach rzeka boża
i t. d.

Częściej wszelako, niż względy uczuciowe, motywami przytaczania cudzych słów są u poetów względy artystyczne. Posługują się mianowicie poeci przytoczeniami, chcąc wprowadzić do swego dzieła nastrój właściwy innemu — znanemu dziełu: użycie cytatu jest tu środkiem niezaprzeczenie silnym i umożliwia wielką ekonomję słowa. Któż oprze się wzruszeniu, gdy w drugiej części prześlicznej *Dumy o Janie Kochanowskim* Gomulickiego czyta te strofy, charakteryzujące dzieje poezji polskiej po rozbiorach w apostrofie do ducha twórcy czarnoleskiego:

A gdy moc wraża biedny naród dławi,
I lutnie polskie dzwonią coraz słabiéj,
Na obcą nutę śpiewacy je stroją,
Wzgardzili swoją.

Aż przyszedł, gromy i ogniste łuny
Miecąc, on wielki, on nieprzepłacony,
Co wstąpił hardo na skałę Kaljopy —
Śladem twej stopy.

Ten gdy strun dotknie, wszystkim się zdawało,
Że ty grasz jeszcze, a to echo grało,
Lecz echo górskie, co przez skał załomy
Szept zmienia w gromy.

W krótkim tym ustępie mamy nawiązanie do dwóch aż sławnych dzieł dwóch wielkich poetów; przytoczenie ich słów daje autorowi możność wyrażenia swojego uczucia zapomocą jakby wielkiego skrótu perspektywicznego.

Podobny zamysł musiał mieć Shelley, kończąc jeden z najoryginalniejszych swych poematów, *List do Marji Gisborne*, cudownym cytatem z Miltona:

To-morrow to fresh woods and pastures new.

W podobnym celu wplótł Ujejski do *Skarg Jeremiego* szereg wierszy z *Psałterza* Kochanowskiego i z Mickiewicza.

Bywa i tak, że wiersz jakiegoś poety staje się dla drugiego poety wręcz pobudką twórczą i skłania go do innego rozwinięcia zawartego w nim motywu, do »dośpiewania« innego dalszego ciągu. Tak np. Andrzej Niemojewski oryginalnie rozwinął temat Edmunda Wasilewskiego:

Wesoło żeglujmy, wesoło,

a Kazimierz Tetmajer dał paralelę do znanego sztambuchowego wiersza Mickiewicza w poemaciku, zaczynającym się od słów:

Nieznajomej dalekiej mam mówić daleki.

Rzecz jasna, że za punkt wyjścia takich utworów reminiscencyjnych poeci mogą obierać tylko dzieła powszechnie

znane, a więc dzieła najbardziej poczytnych autorów. Ale też dokoła dzieł takich sławnych pisarzy narasta z biegiem lat cała literatura reminiscencyjna: tak było np. z Horacym, o którego umyślnych naśladowaniach w epoce nowożytnej jest cała duża księga E. Stemplingera[1].

»Smak« zapożyczeń ginie, gdy zanika znajomość i popularność ich źródeł. Słowa szatańskiego tworu z pierwszego prologu *Kordjana*:

Czy lepiej, kiedy król jest, czy kiedy go niema?

nie mają dla nas takiego efektu, jaki zapewne miały dla wielu spółczesnych czytelników, którzy dobrze wiedzieli (o czem dziś już wie mało kto), że to jest wiersz, wyjęty z głośnej satyry czasów stanisławowskich *Joannes Sarcasmus*, wydrukowanej po raz pierwszy w 1818 r. i przypisywanej Trembeckiemu (a w istocie napisanej przez Zabłockiego.)

Nic wspólnego z temi rozmyślnie stosowanemi środkami artystycznemi nie posiadają reminiscencje nieświadome. Powstają one w ten sposób, że pewne zwroty czy zdania zachowują się w pamięci pisarza przez czas bardzo długi i potem zostają przez niego odtworzone, zupełnie bez poczucia, że nie są całkowicie oryginalnemi. Jest to interesujący proces psychologiczny; niestety, trudno wiedzieć, kiedy się właśnie z nim ma do czynienia. Wedle Stemplingera[2] taki mimowiednie reminiscencyjny charakter mają wiersze Heinego:

Hände küssen, Hüte rücken,
Knie beugen, Häupter bücken,
Kind, das ist nur Gaukelei;
Denn das Herz denkt nichts dabei,

---

[1] *Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance,* 1906.

[2] *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, str. 275 i nast.

w stosunku do wierszy satyryka XVII-go wieku, F. Logaua (1604—1655):

Hände küssen, Hüte rücken,
Knie beugen, Häupter bücken,
Worte färben, Rede schmücken,
Meinst tu, dass das Gaukelei
Oder echte Freundschaft sei?

Rzecz prawdopodobna, że taką nieświadomą reminiscencję mamy w wierszu Mickiewicza:

Czy Allah, gdy noc chylat rozciągnęła bury —

w stosunku do wiersza Trembeckiego:

Noc swój płaszcz w oną porę rozwinąwszy bury.

Tak przypuszcza prof. Tretiak. Ale nie jest niemożliwością, żeby to była koincydencja frazeologiczna zupełnie przypadkowa. I takie bowiem koincydencje bywają, szczególniej pomiędzy poetami wykształconymi w jednej »szkole literackiej«, żyjącymi w kręgu podobnych idei i gustów. Można wierzyć do pewnego stopnia tym humanistom, co twierdzili, że zdarzało im się układać zdania, które okazywały się całkowicie podobnemi do nieznanych im uprzednio zdań starożytnych. Humorystycznie mówi o tem poeta francuski XVII-go stulecia, d'Aceilly:

Dis-je quelque chose assez belle?
L'antiquité tout en cervelle
Pretend l'avoir dite avant moi,
C'est une plaisante donzelle!
Que ne venait-elle après moi?
J'aurais dit la chose avant elle.

Często wszelako można tego rodzaju relacje podejrzewać. Literat francuski z wieku XVII-go, Ménage, podaje wia-

domość, że trzej ówcześni poeci — Chapelain, d'Andilly i Furetière — mniej więcej w tym samym czasie, zupełnie niezależnie od siebie, wszyscy napisali wiersz:

D'arbitres de la paix, de foudres de la guerre,

nie wiedząc, że już znacznie wcześniej ten wiersz był napisany przez Malherbe'a. Podobnie Corneille miał umieścić w swym *Polyeukcie* wiersze o fortunie:

Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité. —

nic nie wiedząc, że o piętnaście lat wcześniej były one napisane przez de Vence'a. Jeszcze osobliwsza historja wydarzyła się poecie Racanowi; w r. 1608, mając lat dziewiętnaście, napisał on pewien czterowiersz, a w kilka lat potem ze zdumieniem dowiedział się, że identycznie taki sam czterowiersz został napisany przez wcześniejszego poetę, Matthieu, w popularnej książce *Les Tablettes de la vie et de la mort.* — Ménage jednak, który te wszystkie wypadki opowiada, powątpiewa, czy istotnie Racan nie czytał Matthieu'go przed napisaniem swego czterowiersza, czy Corneille nie znał de Vence'a, a Chapelain, d'Andilly i Furetière — Malherbe'a; bo — jak powiada — »zdarza się często, że jakaś rzecz tkwi nam w umyśle, podczas gdy jej autor znika z naszej pamięci«[1]. Innemi słowy mniej więcej to samo wyraża dzisiejszy uczony — Bradley, powiadając, że »niezwykła długotrwałość pamięci wyrazowej może się łączyć z niezwykłą nieświadomością tego, że właśnie pamięć w grę wchodzi«. W pewnym drobnym szczególe miałem i ja okazję prawdę tę stwierdzić. Coś koło r. 1912 pewien młody poeta, a mój

---

[1] Przykłady te przytoczone są w książce [L. Lalanne'a]: *Curiosités littéraires*. 1845.

znajomy, zastanawiał się nad wyborem tytułu dla swego tomiku. Pewnego dnia spotykam go; uradowany woła: »Mam tytuł«. — »Jaki?« — »*Uśmiechy godzin*«. — »Staffa chcesz okraść?« odpowiadam. — »Jakto?« — »No, przecież Staff przed dwoma laty wydał książkę pod tym tytułem«. Poeta zaklął się, że nic o tem nie wie (a dodać trzeba, że był »antystaffistą« i nowszych tomów tego autora »nie brał do ręki«); dowodnie przekonany w najbliższej księgarni o prawdzie moich słów, z wielką przykrością z pięknego tytułu zrezygnował. Najwidoczniej zaszło tu to, co któryś psycholog francuski określił mianem »nieuwagi początkowej« (*inattention primitive*): mój poeta musiał *Uśmiechy godzin* widzieć uprzednio bodaj w witrynie księgarskiej, albo czytać o nich recenzję, czy choćby ogłoszenie. Coś bardzo podobnego musiało wchodzić w grę w przypadkach poetów XVII-go wieku, opowiedzianych przez Ménage'a.

Ostatnia kategorja paralelizmów frazeologicznych, wyróżniona przez Bradley'a, to wypadki, gdy poeta używa słów jakiegoś poprzednika z całą świadomością, ale bez zamiaru, aby wiedział o tem czytelnik. Tę postać zależności potępia się zwykle najbezwzględniej, określając ją ryczałtowo mianem plagjatorstwa. A jednak i tu rozsądna miara względności jest potrzebna. Trudnoż potępić Wergiljusza za to, że z ciężkiego naogół dzieła swego poprzednika, Ennjusza, wyłowił pewną ilość ładnych wierszy i wcielił do swej *Eneidy*. Boć i bez tych wierszy *Eneida* byłaby wielką. — A któż potępi niezrównanego naszego tłumacza Boya za to, że w przekładzie piosenki z moljerowskiej *Księżniczki Elidy* skorzystał z dwóch zwrotek starego przekładu Franciszka Kowalskiego? Chyba człowiek nierozsądny.

I tu bowiem — tak, jak przy zależnościach tematowych — musimy szacować »pożyczkę« wedle talentu »dłużnika«. Dobry wiersz »pożyczony« przez lichego poetę, będzie razić na tle swojego kontekstu — jak wykwintna purpura przy zgrzeb-

nem płótnie, albo śpiew słowika pośród skrzeczenia srok (żeby się posłużyć dawnemi porównaniami Marcjalisa). Dobry wiersz, »pożyczony« przez poetę wybitnego, będzie otoczony równie dobremi, albo nawet i lepszemi wierszami. Zobaczmy jak jest we wspomnianem zapożyczeniu się Boya u Kowalskiego. Oto obydwa teksty:

(Kowalski)

Wy, co bladość mą widzicie,
O skały, zdroje, konary!
Powiem wam, jeśli nie wiecie,
Że kocham, kocham bez miary.

Filida onegdaj rankiem
Wlazła mi w serce i w głowę;
Ja zostałem jej kochankiem,
Widząc, jak doiła krowę.

Jej drobniutkie paluszeczki,
Nad mleko bielsze sto razy,
Ciągnęły krowie cyceczki
Z wdziękiem nad wszelkie wyrazy.

(Boy)

Wy, co mą bladość widzicie,
Łąki, doliny i jary,
Powiem wam, jeśli nie wiecie,
Że kocham, kocham bez miary.

Serca mego niepokoje
Czarowna Filis sprawiła,
Oddałem jej serce moje,
Widząc, jak krowę doiła.

Jej drobniutkie paluszeczki,
Bielsze od mleka sto razy,
Ciągnęły krowie cyceczki
Z wdziękiem nad wszelkie wyrazy.

Zapożyczenie jest tu niewątpliwe, a uderzające tem bardziej, że rytmika w oryginale francuskim jest nieco inna; wierny naogół ściśle w odtwarzaniu właściwości wersyfikacyjnych oryginału — Boy w tym wypadku sprzeniewierza się trochę swojej zasadzie, aby podążyć w ślad starego tłumacza. Z tekstu tłumacza tego zachowuje bez zmiany prawie całą pierwszą i trzecią zwrotkę. Ale zwrotka druga (choć i w niej jest jeden wiersz zapożyczony) uprzytomnia nam, jak dalece Boy jest poetą niepotrzebującym niczyjej pomocy i jak dalece jest poetą od Kowalskiego lepszym. (Warto może przytoczyć brzmienie pierwszej połówki tej zwrotki po francusku:

Philis est l'objet charmant
Qui tient mon coeur à l'attache).

Gdyby Boy chciał, mógłby niewątpliwie przetłumaczyć tę piosenkę jeszcze całkiem inaczej, a równie dobrze. Ale najwidoczniej uważał, że byłby to niepotrzebny wysiłek, skoro dawny tłumacz dał już rzecz stosunkowo tak ładną i tak pełną staroświeckiego naiwnego wdzięku. Poprawił więc tylko jego przekład i wcielił do swojej pracy, czyniąc przez to Kowalskiemu niemały honor. Przekładu Kowalskiego dziś już nikt nie czyta, tem bardziej nikt go już pewno nie będzie czytał w przyszłości. Jedna tylko piosenka z *Księżniczki Elidy* dzięki łaskawej »aneksji« Boya żyć będzie długo, długo w mistrzowskim boyowskim Moljerze.

Tak — gdy lichy poeta wyrządza krzywdę swemi »pożyczkami«, wielki poeta sprawia niemi zaszczyt.

VII

ZALEŻNOŚCI A TALENT

Tak w splotach rozmaitych zależności, ideowych, technicznych, tematowych, stylistycznych i frazeologicznych, snuje się poprzez dzieje tradycja literacka. Poeci mali i wielcy bywają zależni od poprzedników w rzeczach wielkich i małych (K. Irzykowski obok terminu »wpływ« posługuje się także terminem »wpływek»). — Wielki talent przy najściślejszej zależności od cudzego dzieła — jakeśmy widzieli — potrafi zawsze wyrazić swoją indywidualność; dla małego tylko talentu wpływy literackie mogą stać się zgubne. Zarzekać się zależności niema sensu. Z sympatją też i uznaniem może każdy miłośnik prawdy czytać słowa, które tej materji poświęcił p. Juljan Tuwim:

»Wpływy«? Ja wpływów nie wstydzę się wcale!
To duma moja, że Bożych olbrzymów
Uczniem się stałem! Że śród moich rymów
Znajduję echa, co dźwięczą wspaniale!
Że dusza moja znalazła Patronów
Śród lat minionych, śród ofiarnych dymów
Wielkich kapłanów...

Zauważmy, że tak mówi o swoim związku z przeszłością pisarz, który się nazywa »pierwszym w Polsce futurystą«. (Także i drugi — obok p. Tuwima najwybitniejszy — z najmłodszych naszych poetów, p. K. Wierzyński, szczerze mówi o swoich mistrzach, wyraźnie ich wymieniając: »Siewierianin, Whitman, Staff i Tuwim«).

Wiele podobnych wyznań złożyli inni, dawniejsi i nowsi poeci. Sporo ich już przytoczyłem w poprzednich rozdziałach; tu nie od rzeczy może będzie przepisać ogólną o tej kwestji uwagę Musseta: »Dlaczego wypierać się naśladownictwa, gdy ono jest piękne, — ba, gdy jest nawet oryginalne? Wergiljusz wyszedł z Homera, a Tasso jest synem Wergiljusza. Bywa naśladownictwo brudne, niegodne umysłu szlachetnego: to to, które się kryje i zaprzecza sobie, prawdziwe rzemiosło złodzieja; ale natchnienie, z jakiegokolwiek źródła płynie, jest święte«[1].

Pomimo tylu wyznań tylu różnych poetów — wrogowie dociekań genetycznych twierdzą, że dociekania te zaciemniają rozumienie poezji, że »pomniejszają olbrzymów«. — Tak może mówić tylko lękliwa małoduszność. W istocie badania genetyczne (choć na bezdroża czasem schodziły) podejmowane były z czystej jedynie miłości do prawdy, a podejmowane poto, aby się możliwie zbliżyć do misterjum genjuszu twórczego. — Pamiętam, przed paru laty napotkałem w jednem z czasopism filologicznych francuskich artykuł o wierszu Baudelaire'a *Le Guignon*[2]. Przeczytałem go ze szczególnem

---

[1] *Mélanges de littérature et de critique* (wyd. 1899, str. 14).

[2] J.-M. Bernard: *A propos d'un sonnet de Baudelaire.* (»*Revue d'histoire littéraire de la France*«, 1909.)

zaciekawieniem, bo — przypadkowo — umiem ten wiersz napamięć. Autor, uczony erudyt, wykazał zupełnie przekonywająco, zapomocą zestawienia cytatów, że wiersz ten jest właściwie zlepkiem dwóch urywków, przetłumaczonych z dwóch pisarzy angielskich. A więc — sztuczka poetycka, coś w rodzaju starożytnego centonu! A jednak, przedeklamowawszy sobie w duchu ten wiersz po owej lekturze, uświadomiłem sobie — z wyrazistością taką, jak mało kiedy — czarodziejską siłę wielkiego talentu! Pod wszystkiemi bowiem pożyczonemi motywami i zwrotami — w uroczym rytmie, w przedziwnie fascynującem ustawieniu obrazów i słów tego wiersza, w samym pomyśle złączenia w nim dwóch heterogenicznych motywów — bije tętno życia własnego i wiecznie młodego.

Jeden z publicystów naszych, pisząc o stosunku historyków literatury do wielkich poetów, powiedział, że jest to stosunek żółwi do orłów. Nie wiem, czy to porównanie obraziło kogokolwiek z uczonych; nikt nie protestował: wydaje mi się, że uczeni mogliby na nie się zgodzić. Owszem, to wszystko, co robi historja literatury (a badania genetyczne są jedną cześcią jej pracy), to można uważać za próby zachwyconych żołwi, aby się zorjentować w ewolucjach lotu przedziwnych orłów. Orły nie są żółwiom wrogie: bywa, że czasem zlatują na płaszczyznę i przyjaźnie im opowiadają o tem, jak się uczyły wzbijać w przestrzenie powietrzne... Tylko pewien gatunek drobniejszego ptactwa, który czasem chce orłów naśladować, ogromnie takich rozmów nie lubi, głośno krzyczy o żółwiej bezczelności, wzywa przeciw niej (och Boże!) »cały naród« do protestu, i robi zamęt, niepomału w wyjaśnieniu trudnej sprawy przeszkadzając. Gdy chcemy poznać prawdę, zwracajmy się po nią do orłów autentycznych: pytajmy Goethego, Shelleya, Mickiewicza, Słowackiego, Flauberta, Poego, Musseta...

VIII

PODSTAWY METODOLOGICZNE BADANIA ZALEŻNOŚCI

Powyższe rozdziały (I—VII) były w formie nieco skróconej wydrukowane w grudniu r. 1920 w odcinkach dziennika »Rzeczpospolita« i spotkały się tu z nielada zaszczytem, bo z polemicznym sprzeciwem ze strony jednego z najwybitniejszych naszych krytyków — p. Adama Grzymały-Siedleckiego. W trzech fejletonach, poświęconych sprawie wpływów literackich[1], p. Siedlecki poddał ostrej krytyce moje stanowisko myślowe, surowo zganił wszystkich historyków literatury, zajmujących się badaniem zależności literackich, a wychodząc poza właściwy teren tej kwestji, podał w wątpliwość rację istnienia całej wogóle historji literatury, jako nauki. Fejletony te, napisane nader błyskotliwie i z rozmachem, właściwym temu doskonałemu prozaikowi, pobudziły mnie do ponownego przemyślenia rzeczy omówionych poprzednio, w związku teraz z całym rozległym zespołem zagadnień metodologicznych, wciągniętych do dyskusji przez mego oponenta. Rozmyślania te nie doprowadziły mię do zmiany zdania, przekonały mnie tylko, że nieufność i niechęć, jaką krytycy-subjektywiści darzą historję literatury i t. zw. krytykę naukową, opierają się na szeregu nieporozumień. Nieporozumienia te starałem się rozjaśnić w swej odpowiedzi na artykuły p. Siedleckiego[2]. Poruszę je i tutaj, gdyż wydają mi się znaczące i rozpowszechnione, a w fejletonach p. Siedleckiego skrystalizowały się w postaci nader charakterystycznej, w formie — dzięki doskonałości jego stylu — wręcz klasycznej.

---

[1] *Manja ścisłości* (»Rzeczpospolita« 1921, nr 19), *Wpływologja* (tamże, nr 20), *Jeszcze o wpływologji* (tamże, nr 21.)

[2] »Rzeczpospolita«, 1921, nry 25, 26, 30, 39, 53.

Kto ponosi winę tych nieporozumień? Mojem zdaniem, przeważnie — pisarze-impresjoniści, którzy z lekkiem sercem przekreślają cały dorobek historji literatury i szydzą z jej naukowej ścisłości, w mylnem przekonaniu, że w innych naukach ścisłość zbankrutowała z kretesem, ustępując wszędzie miejsca subjektywności. Ale może nie bez winy są i historycy literatury: że za mało popularyzują metody swej umiejętności, że zbyt rzadko poruszają ogólne jej teoretyczne zagadnienia. Nie bez znaczenia może jest i ta okoliczność, że najważniejsze z nowszych czasów nasze studja metodologiczne (przedewszystkiem prace prof. Kleinera i prof. Z. Łempickiego) są ukryte w rocznikach czasopism, do których dostęp jest nieraz trudny. W ten chyba sposób tylko można wytłumaczyć sobie, dlaczego temu i owemu historja literatury wydaje się jakąś dziedziną »zaciekłości«, w której odbywają się »śledztwa«, kładące »drakoński... nacisk« na dzieła poezji, a dążące — przy wspomożeniu się »stołem operacyjnym« i »gilotyną« — do »niewzruszonego objektywizmu«, do »sądów, które byłyby prawdą niezależną od uczuć«...

Na ten odpychający ogólny obraz składa się szereg zarzutów szczegółowych, nad któremi warto pobieżnie choćby się zastanowić, aby zdać sobie dokładnie sprawę, na jakim gruncie istotnie historja literatury uprawia badanie zależności literackich.

1. Głównym zarzutem, który się dziś stawia historykom literatury, jest niewłaściwa postawa wobec utworów poezji, a więc błąd u samego już punktu wyjścia. Z wywodów ich antagonistów wydaje się, jakby ludzie ci zupełnie nie chcieli zrozumieć, że każde prawdziwe dzieło literackie wyrasta z emocyj i objawia się w intuicjach, że też przez intuicje i emocje należy je przyjąć. Może być, że takie wrażenie odnosi się z lektury pewnych (mniej zręcznych) przyczynków historyczno-literackich, ale zasad podobnych bynajmniej nikt nie głosił, metod zaś nauki nie należy oceniać według prac

słabych, ale według najlepszych. Zajrzyjmy tedy raczej do jednego z artykułów prof. Kleinera, którego można uważać za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli dzisiejszej naukowej polonistyki[1]. Oto co tam znajdziemy. »Badać można tylko takie dzieło, które stało się własnością duchową badacza. W przeciwnym bowiem razie.... badacz niema właściwie czego badać. Tekst.... nie jest dziełem — jest on [tylko] znakiem, odpowiednikiem dzieła, które istniało w świadomości twórcy, i jest systemem podniet, które czytelnika czy słuchacza pobudzić mają do stworzenia analogicznego dzieła w świadomości własnej. I to dzieło musi żyć i utrwalić się w duszy badacza«... Więc jednak historycy literatury to rozumieją...

2. Ale, skoro tak, to może słuszne jest pytanie, co tu ma wogóle jakakolwiek wiedza do gadania. Jeśli każdy bierze z dzieła sztuki to tylko, co mu daje intuicje i emocje, to może istotnie »zbędna jest [np.] wszelka nauka, rozsnuta nad *Hamletem*, by on przemówił do nas jako twór genjalny«? — Nie, na to nie godzą się nawet bardzo zawzięci intuicjoniści! Nie do każdego tworu genjalnego jest łatwy dostęp. Jest mnóstwo wielkich dzieł, które odgrodzone są od nas osobliwościami swojej faktury, odległością form językowych, splotami aluzyj do jakichś aktualności historycznych, obyczajowych, literackich czy innych. Żadnem myśleniem, ani intuicją nie przesadzimy tych przeszkód. To jest ta sfera, do której doskonale dałyby się zastosować słowa starego myśliwca z *Puszczy* Weyssenhofa: »Myśleć, panienko, próżna rzecz: w i e d z i e ć trzeba«. I otóż kamyczki do tej wiedzy z pracowitością i skromnością stara się gromadzić historja literatury. Ten jej trud nazywa się interpretacją, egzegezą, komentarzem. Dzięki niemu dopiero mówią do nas dzieła dawnej (i niedawnej) przeszłości. Jeden z najznakomitszych intuicjonistów filozoficznych, Benedetto Croce, poświęca pracy komentatorów literackich

[1] *W sprawie badań literackich* (»Świat« 1918).

prześliczne karty, pełne wielkiego uznania, a tych, co tej pracy nie doceniają, nazywa (w 17-ym rozdziale swojej fundamentalej *Estetyki*) wręcz głupcami. — Tak, niejednej rzeczy musimy się nauczyć od pedantycznych historyków literatury, aby pełnemi haustami pić rozkosz z lektury boskiego Horacego, Danta, czy Jana z Czarnolasu. A czy możliwą jest bez jakiego takiego komentarza lektura *Dziadów*? I czyż nie zgodzi się każdy inteligentny czytelnik, że prof. Kleiner w swojem, bogato komentowanem wydaniu *Beniowskiego* otwiera mu oczy na zupełnie nowe (bo do niedawna niejasne) rzeczy w tym poemacie? — Jeśli zaś tu ktoś powie, że przecież Szekspirem się zachwyca wielu takich, którym obca jest zupełnie »szekspirologja«, to można na to odpowiedzieć, że ci, którzy znają »szekspirologję«, zachwycają się więcej jeszcze i lepiej.

3. Ale to przecież nie wszystko. Komentarz nie wyczerpuje tego, co historycy literatury nazywają badaniem. Załatwiwszy się w sposób mniej lub więcej doskonały z interpretacją, zaczynają oni dopiero analizować, intelektualizować, porównywać dane dzieło z innemi, wycinać z niego różne kawałki i zestawiać je ze sobą... Może to jest największe ich rakarstwo?

I znowu uciekając się do autorytetu, muszę przypomnieć, że najkonsekwentniejszy nawet intuicjonista – Croce — uznaje jednak rację takiego badania i rację istnienia ścisłego krytyka, który jest, według niego, *philosophus additus artifici*[1] (obok krytyka impresjonisty, który jest *artifex additus artifici*). Historyk literatury, czyli krytyk ścisły, nie poprzestaje na wzięciu w siebie tego intuicyjnego obrazu kawałka życia, który daje utwór artysty: on się nad nim zastanawia, on stwierdza, że ten obraz jest dany w pewnej strukturze, w pewnej technice, on chce dociec zasad tej struktury, wewnętrznej logiki

[1] *Breviario di estetica*, 1913, str. 115.

tej techniki. Stąd wszystkie, tak dziwne napozór, mikroskopowe dyssekcje historyków literatury, stąd wszystkie ich niespokojne zestawiania jednych dzieł z drugiemi.

I tu występuje nowy zarzut przeciwników. Poco to wszystko? Przecież to, co stanowi »istotę utworu«, jest tajemnicą nieraz nawet dla samego twórcy; jakże więc krytyk śmie marzyć, że może ją przeniknąć? — Ta teza atoli wymaga pewnego zróżniczkowania. Można się zgodzić na nią, jeśli się nią obejmie genezę dzieła twórczego. Istotnie, można przyznać, że »nikt i nigdy nie będzie wiedział, skąd biorą się te moce«, które nadają twórcom »wizje« i sekret ich wyrażania. Toteż historja literatury nie kusi się o zgłębienie tych tajników. Ale przecież nie to stanowi »istotę utworu«. Istotą utworu jest nie tajnia genezy wizji, ale sama wizja, ujęta w wyraz. Ten wyraz przeszedł przez świadomość artysty i do naszej świadomości się odwołuje. Więc nie jest zagadkowy, owszem, jest jasny: jest rzeczywisty — jak rzeczywistem jest nasze życie duchowe. — Zapewne, nie pojmiemy, jakim cudem mógł człowiek powiedzieć te wstrząsające słowa:

Strędowaciały hańbą, albo ślepy
Nieszczęściem, czarne nawodzącem krepy,
Lub paraliżem tknięty przerażenia —

tak, jak nie zrozumiemy, jak danem było człowiekowi wydobyć z siebie te proste wyrazy cichego hymnu o ojczyźnie:

Byle cię można wspomóc, byle wspierać,
Nie żal żyć w nędzy, nie żal i umierać,

— ale same te słowa, raz z jakichś tajni wydobyte, przez Norwida i Krasickiego, są naszem widzeniem, są naszą rzeczywistością: jak gorycz naszej własnej niedoli, jak bicie własnego serca. — Są, to prawda, znane i takie dzieła, które były pisane przez swych twórców bezprzytomnie; mętne dla nich, i dla nas są one mętnemi. Są wreszcie dzieła, złożone

z mieszaniny elementów przytomności i bezprzytomności: te nas napół zachwycają, a napół irytują. Pamiętajmy w każdym razie, że ten, który wśród Polaków najbardziej był natchnionym i najbardziej przekonywająco mówił o tajemnych władzach ducha, zarazem stwierdzał wyraźnie świadomość każdego swego słowa:

Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie.

4. Historycy literatury, badając z uporem styl, treść, czy zawartość uczuciowo-myślową dzieł poetyckich, dążą do wykrycia »praw«, ujawniających się w systemach wizyj artystów. Historyk literatury wie, że nie pozna samej istoty twórcy, ale chce poznać stosunki, panujące w tej istocie. I wie też, że te stosunki pozna tylko w przybliżeniu. Lecz to już los każdej nauki. Wszelka nauka (cytuję H. Poincarégo) jest tylko systemem stosunków, i każda jest tylko przybliżeniem.

Prowadząc swoje analizy, historja literatury szuka stosunków w funkcjach duszy. Tu oponenci stawiają nowy zarzut: a skądże wiadomo, że tam nie rządzi tylko kaprys? — Otóż w to historja literatury istotnie uporczywie nie chce uwierzyć, utrzymując, że nawet i kaprysy duszy posiadają jakąś swoją organiczną logikę. Być może, że Żeromski ulega kaprysom, ale czuję, że w piekle czy w niebie poznałbym stronicę Żeromskiego. Więc wierzę w jednolitość i prawa jego duszy. Ile razy go też widzę zdala, to myślę ze wzruszeniem, że oto w mojem pobliżu znajduje się owo uparte, jedyne, niezastąpione *cor ardens* naszego pokolenia. — Sądzę, że takie również są myśli wszystkich historyków literatury. — A jeśli ktoś powie, że się mylimy, że Żeromski to tylko medjum szeregu nastrojów i kaprysów, to raczej zawołam słowami Taine'a: »*C'est un theorème qui marche!*«

5. Człowiek istnieje w historji. Toteż umiejętność literatury, badając stosunki w systemach wizyj artystycznych,

czyli w dziełach literackich, bada między innemi także ich związki z historją. »Przedmiotem historji literatury jest życie literackie« powiada w tym sensie prof. Z. Łempicki[1]. Historyk literatury stara się określić, co wiąże utwór literacki (pod każdym względem: więc czy w stylu, czy w treści, czy w »zawartości«) z przeszłością i spółczesnością. Interesuje go też, jak utwór wpłynął na spółczesność i na czasy późniejsze.

IX

ZALEŻNOŚCI W ŚWIETLE KRYTYKI SOCJOLOGICZNEJ

Okrężną więc drogą znowu wróciliśmy do zagadnienia zależności literackich. Na tle ogólnych rozważań metodologicznych występuje pytanie: w jakim celu te zależności się bada? — Częściową odpowiedź starały się dać rozdziały wcześniejsze (II—VI); w rozdziałach tych był położony nacisk na podstawy psychologiczne zjawiska wpływu i na jego znaczenie dla psychologji twórczości. Ale nietylko z tego względu jest to zjawisko ciekawe i nie z tego tylko względu się je bada.

Szczególnej doniosłości nabiera ono, gdy spojrzymy na literaturę ze stanowiska socjologicznego. — Że twórczość literacka uwarunkowana jest przez czynniki natury społecznej — to chyba ani wyjaśnienia nie wymaga, ani nie ulega wątpliwości. Prawdę tę między innymi pięknie i dobitnie sformułował Mickiewicz w prelekcjach paryskich: »Pisarze i artyści, wywnętrzając się w poezji albo w sztuce, czynią nie co innego, tylko dogadzają potrzebie udzielania się naszym duchom. Nic nie istnieje odrębnie w naturze. Są takie własności, takie siły, których duch nie może ani nabyć, ani rozwinąć inaczej, jak

[1] *Idea a osobowość w historji literatury* (»Pamiętnik Literacki« 1919—1920).

stykając się, obcując z duchami tegoż samego gatunku: wtedy wytężeniem spólnem podnoszą się nawzajem«. Uwydatnia się to w tem już, że przecie twórczość literacka powstaje dzięki tak wybitnie społecznemu materjałowi, jak język. Otóż już ów materjał nakłada na twórcę ograniczenia (o czem znowu nikt lepiej nie pisał, jak Mickiewicz — w Konradowej improwizacji.) Każdy poeta zamknięty jest w szrankach konieczności językowych (nawet napozór anarchiczne twory »futurystów« — w rodzaju: »troszeczkuje«, »przeciwiczy«, »jakośliwie« i t. p., podlegają tym koniecznościom: wyszedłszy poza nie, przestałyby być zrozumiałe, a więc chybiłyby wszelkiego efektu.) — Możnaby myśleć, że inaczej jest w dziedzinie stylistycznej: przecież z pojęciem stylu wiążemy wyobrażenie o swobodzie wyboru elementów językowych dla uzewnętrznienia pewnej treści wewnętrznej. Historja jednak i codzienna obserwacja przekonywa, że i w zakresie stylu ujawnia się dążność do ustalania się pewnych formuł, które nabierają czasem charakteru wręcz koniecznościowego. W zabawny sposób unaocznił to p. A. Słonimski w odniesieniu do jednego ze środków stylistyczno-poetyckich, mianowicie rymu:

Sądzę, że każdy mi to z panów przyzna,
Żeby inaczej poszła droga poetycka,
Gdyby naprzykład do słowa »Ojczyzna«
Nie było rymu »blizna« i »mielizna«,
Lecz, dajmy na to, »sól attycka«.
Niktby już w chęci niskiej i podstępnej
Zwyczajnej łąki nie nazwał kobiercem,
Tylko dlatego, by w strofie następnej
Móc ją zrymować z swem złamanem sercem.
Nie narażałaby się już na kpiny
I wróciła do domu dobrotliwa Ksieni,
Szwędająca się wszędzie z tej jeno przyczyny,
Że się rymuje nieźle ze złotem jesieni.

Ta dążność do ustalania się formuł jest powszechna

i przejawia się na wszystkich terenach twórczości literackiej. F. Baldensperger w mądrej swojej książce *O literaturze*[1] powiada, że dla grup społecznych nie to jest ważne, »aby sztuka wyrażała rozmaitość zjawisk, ale raczej to, aby uczucia, namiętności, przedmioty zewnętrzne kojarzyły się z pewnemi wyrażeniami mniej więcej stałemi, wiadomemi i małozmiennemi, których może używać codzienne doświadczenie i które pozwalają przyszłości bez wstrząsów wiązać się z przeszłością«. Przytacza też Baldensperger doskonały przykład na poparcie swojego wywodu. Oto przez pięćdziesiąt lat życia literackiego w Stanach Zjednoczonych powtarzały się w poezji lirycznej w różnych warjantach obrazy słowika i skowronka, dwóch ptaków, których w Ameryce niema, które więc słyszeć i widzieć mogli poeci, tylko przedsiębiorąc podróż do Europy. Oczywista nie dlatego tak się te ptaki rozpanoszyły w literaturze, że poeci amerykańscy odbywali wiele podróży, ale dlatego, że oddawna uzyskały one sankcję poetycką w dziełach Szekspira, Wordswortha, Keatsa, Shelleya i innych. Dopiero w r. 1834 pewien śmiały pisarz usunął ptaki »rytualne«, a na ich miejsce wprowadził prawdziwych przedstawicieli fauny amerykańskiej.

Wszystko to jest wyrazem wzajemnego ustosunkowania się artysty i społeczeństwa. Artysta posługuje się nieraz ustalonemi formułami, bo to jest dla niego droga najmniejszego oporu, publiczność zaś przyjmuje to z wdzięcznem sercem, bo znajduje w tem zadowolenie spotkania rzeczy już znanej, sobie bliskiej. Powiedzenie Plauta, że mądrzy ludzie lubią stare wino i stare bajki, doskonale charakteryzuje ten przeciętny gust publiczności.

Ze świetnym dowcipem społeczną siłę schematów lite-

---

[1] *La Littèrature. Création, succès, durée*, 1913. Jest w tej książce cały rozdział (*Les exigences de la formule*), poświęcony omawianej tutaj kwestji.

rackich i ten *shocking*, jaki wywołuje odstępstwo od nich, przedstawił Kornel Makuszyński w humoresce *Przykre położenie*. Pozwolę sobie przytoczyć z niej dłuższy wyjątek.

......Czemu się nie dzieje wszystko tak, jak się dziać powinno, to znaczy tak, jak napisali w »Tygodniku Mód i Powieści«, albo w romansie znanej zaszczytnie autorki, która wydała na świat czterdzieści dziewięć tomów i tylko troje dzieci, albo, jak napisał poeta bardzo szanowny, który zwykle śpiewa przez łzy jakąś »mękę serdeczną« i jakąś melancholję z czarnych najczarniejszą, a którego życie poi zawsze tylko trucizną, albowiem poeta ten nie pija piwa słodzonego?

Nieraz dzieje się inaczej i to jest sensacja...... A to jest źle. Na ludzi, nieprzygotowanych do ciosu, działa to, jak uderzenie w głowę kołem, albo tomem poezyj; znam krytyka literackiego, (ożeniony z akuszerką, były krawiec »męski, damski i dziecinny«), który odchorował ciężko ustęp z noweli, który on osądził, jako sensację. Przeczytał, zemdlał i trzy dni leżał nieprzytomny. Potem przyszedł do autora.

— Panie — rzekł — to się nie godzi!......

Spojrzał na niego autor, jak na warjata, albo zgoła jak na człowieka, który założył w Polsce pismo literackie.

— Co się nie godzi, mistrzu?

— Pan tego nie powinien był zrobić......

— Jezus Marja! Co ja mogłem takiego zrobić...... Zabiłem kogo?

— Gorzej!... — jęknął krytyk. — Niech pan sobie przypomni, co pan napisał w ostatniej swojej noweli.

— No?

— Proszę pana! Bohater pański, człowiek młody i uczuciowy, wraca do domu na wieś, na wieś, powtarzam, o zachodzie słońca... Wraca do rodziców, których nie widział pięć miesięcy...

— W istocie, bo potrzebował pieniędzy.

— Proszę pana! Bohater pański siedzi w powozie, przed nim naturalnie woźnica...

— Zrozumiałe!

— ...Woźnica, syn ziemi. Nieprawdaż? Zbliżają się do wsi rodzinnej; w tem miejscu, jak świat światem, obrócić się powi-

nien woźnica w stronę gościa i wskazując biczem oddaloną wieś, powinien powiedzieć: »Paniczu! Ot i Czerwony Dwór« — albo »ot i Burbiszki!«, stosownie do geograficznego położenia... Proszę pana! W tem miejscu, jak świat światem, powinny konie, czując dom, pomknąć szybciej, a młody człowiek powinien unieść się z siedzenia, wpatrzyć się przez łzy wdal, wzbudzić w sobie wizję dziecinnych dni, a potem zapytać: »A zdrowi tam wszyscy w Czerwonym Dworze?«, albo coś równie serdecznego powinien powiedzieć. — A pan co? U pana bohater śpi, a woźnica się upił...

— Obaj łajdaki! — odrzekł autor ze zgorszeniem.

— Słusznie, drogi panie — rzekł mu krytyk — ale tak nie można. W stu powieściach, w trzech tysiącach nowel woźnica się odwracał i wskazywał wieś batem, a pan go spija, jak zwierzę. To źle, drogi panie! Tak daleko nie zajedzie, są bowiem rzeczy uświęcone...

Ten krytyk miał słuszność.

Są rzeczy uświęcone, a grzech przeciwko nim mści się ciężko. Oto był pisarz jeden, który napisał powieść, a w powieści tej rzeźbiarz był bohaterem (rzeźbiarz tylko w ten sposób może być bohaterem). Rzeźbiarz ten zrobił naturalnie posąg swej kochanki, która go naturalnie zdradziła, tylko głupio, bo dopiero w ostatnim rozdziale. Co powinien teraz zrobić rzeźbiarz? Powinien, jak świat światem, zaciąć usta i młotem rozstrzaskać posąg. Tak było zawsze; tymczasem ten rzeźbiarz podarował posąg na imieniny. Autor tej powieści zwarjował po roku, już więc widocznie w chwili tworzenia nie był przy zdrowych zmysłach.

Był kronikarz jeden, który, opisując rozpaczliwy stan bruków w swem mieście, nie położył na końcu notatki złowróżbnych a wiele mówiących dwóch słów: »Bez komentarzy«. Rozpił się i umarł w zakładzie.

Był malarz, który nie namalował w życiu ani jednego stawu i nawet sześciu dzikich kaczek, ani jednej »jutrzenki«, ani jednego psa z kotem, z wdzięcznym podpisem »Przyjaciele«. Powiesił się i pochowano go bez księdza.

. . . .

To są rzeczy straszne. Tego się nie powinno mówić. Bo poco mówić o wyrzutkach, którzy się wynoszą ponad inne, miary nie znając; toteż wylatują w kierunku stycznej poza krąg tego koła, co się obraca dokoła dobrze nasmarowanej osi, równo i składnie.

Banalizują się wszelkie motywy literackie. Zaobserwował to bystry krytyk, Remy de Gourmont, mówiąc o t. zw. szkołach pisarskich: »Każda grupa, raz utworzona, raz zindywidualizowana, zmuszona jest do produkcji jednostajnej, a co najwyżej układającej się w stałe kombinacje urozmaiceń«. Istotnie, pamiętamy przecież jeszcze wszyscy dobrze konwencjonalne »chramy« modernistów, a już — z dnia wczorajszego na dzisiejszy — zaczynają się robić konwenansem futurystyczne tramwaje i kinematografy...

Ale tutaj może ktoś powiedzieć: Dobrze, zajmujcie się swoją socjologją literacką, badajcie sobie przeciętną produkcję i przeciętne spożycie literatury; nie zaprzeczam, że to może być ciekawe, ale co to ma wszystko — na Boga — wspólnego z krytyką literacką? Przecież przedmiotem krytyki są przedewszystkiem dzieła wybitne, dzieła znakomitych pisarzy!

— Owszem, owszem, słuszne słowa. Wielcy pisarze przedewszystkiem! — Ich też metoda »socjologiczna« ma w pierwszym rzędzie na uwadze. — A to z dwojakich powodów.

Naprzód — wielcy pisarze są najczęściej twórcami wyrażeń, obrazów, motywów czy rodzajów literackich, które potem pozyskują znaczenie formuł i rozchodzą się wszędzie; oni są temi słupami, do których przywiązują się łańcuchy tradycji. Co było oryginalne i nowe w *Królu Duchu*, to się potem staje tradycyjne i schematyczne w tysiącznych jego naśladownictwach. Otóż obszar rozpowszechnienia się w taki sposób pomysłów poety jest miarą jego popularności, dowodem jego wpływu, wykładnikiem jego żywotności pozgonnej. Toteż zobrazowanie twórczości jakiegoś pisarza nie będzie zupełne, jeśli pominiemy historję jego oddziaływań na współczesnych i potomnych. Któż, interesujący się Cyceronem, powie, że obojętną mu jest praca prof. Tadeusza Zielińskiego o *Cyceronie w kolei wieków*? Któryż miłośnik poezji homerowskiej może po-

wiedzieć, że nic go nie obchodzi studjum Finslera o recepcji *Iljady* i *Odyssei* w czasach nowożytnych?[1]

A jest i druga racja, dla której historja literatury stosuje swoją socjologiczną metodę do wielkich pisarzy. Oto i do ich dzieł wciska się schematyczność i oni ulegają suggestjom nawyków literackich swojej epoki. »Żaden artysta — jak powiada Emerson — nie może wykluczyć całkowicie ze swego dzieła pierwiastka konwencjonalności«. Zresztą każdy, choćby najoryginalniejszy pisarz od kogoś się uczy, czyjeś zdobycze przyjmuje jako gotowe. W toku poprzednich rozdziałów przytoczyłem cały szereg wyznań różnych autorów w tej sprawie Jeszcze przytoczę jeden przykład — z całkiem świeżych czasów. Wybitny współczesny powieściopisarz angielski, Arnold Bennett, napisał rodzaj pamiętnika o swojem życiu literackiem p. t. *Prawda o pewnym autorze*. Otóż o początku swojej pracy pisarskiej powiada tam wprost temi słowami: »Zasiadłem do pisania pierwszej swojej powieści pod słodkiemi wpływami Goncourtów, Turgenjewa, Flauberta i Maupassanta«. Zupełnie, jak nie wiem jaki »suchy analityk!« — Możnaby bardzo dużo zebrać podobnych przykładów, z których wynika, że niewrażliwość na lekturę bynajmniej nie jest stałą cechą wybitnych talentów, jak sądzą niektórzy krytycy impresjoniści.

Bywają takie okresy, w których pisarze niewiele czytają, i wtedy »lektura [istotnie] niesłychanie mało wpływa na nich«, ale rzadko się zdarza, aby tacy pisarze stworzyli wielką literaturę.

Nie mogę się powstrzymać, aby rozdziału tego nie za-

---

[1] W naszej literaturze tego rodzaju badań nad rozciągłością wpływu poszczególnych pisarzy jest niewiele. Pięknym przyczynkiem jest praca prof. Windakiewicza o Mickiewiczu (*Adam Mickiewicz*, Kraków 1911.) Więcej mamy rozpraw, zajmujących się oddziaływaniem obcych pisarzy na naszą literaturę.

mknąć przytoczeniem słów poety francuskiego — Banville'a: »Jestem człowiekiem jedynie pod warunkiem podobieństwa do całej rasy ludzkiej od jej początku. Od utworu ku utworowi sztuka jest filjacją, toteż do domniemanego dzieła sztuki, któreby nie przypominało w niczem dzieł sztuki dawnych, mam prawo powiedzieć stanowczo: Nie istniejesz«.

X

ZALEŻNOŚCI W ŚWIETLE KRYTYKI ESTETYCZNEJ

— Ale to wszystko nie jest jeszcze krytyka estetyczna, — powiada oponent; — jeśli zaś staniemy na jej gruncie, to każdy się zgodzi, że najważniejszą rzeczą jest wykrycie »zaklęcia szczerości i głębi indywidualnej«, czyli że »praktycznem zadaniem krytyki jest szukać w utworach literackich nie tego, co w nich jest cudzego, co wdrożyło się w nie w postaci wpływów, a cóż dopiero — zapożyczeń! — lecz właśnie tego, co w nich jest najbardziej swoistego, nowego, co autor wysnuł z własnego ja, w czem jest samym sobą. Naukowa historja literatury postępuje wręcz przeciwnie«.[1]

— Przepraszam bardzo, ale nie widzę tutaj przeciwieństwa. Jeśli przedstawimy sobie pierwiastki indywidualne i tradycjonalne dzieła sztuki w formule $x+y$, to przecie »wyśledzając« y i jego ewentualną małość, tem dobitniej ukażemy całą wielkość x! — Prawda, że historycy literatury pracują czasem jednostronnie: wykrywają y i stawiają kropkę, pozostawiając już czytelnikowi samemu wykonanie operacji odejmowania: $(x+y) - y$. Tak czyniąc, nie czynią pedagogicznie, o czem samo doświadczenie przekonywa. Nie można też im, naogół biorąc, tego chwalić. Ale niema racji pomawiać ich z tego powodu o tępotę i sądzić, że nie rozumieją oryginalności poetyckiej.

[1] Cytaty ciągle z artykułów p. A. G.-Siedleckiego.

Przecież gdy mówimy o szekspiryzmie, walter-scottyzmie, czy moljeryzmie, to nie są to puste słowa, ale rozważania oparte przeważnie na własnych wyznaniach poetów. Że się zaś przykłada do tego wagę, to dlatego, iż przy zastanawianiu się nad dziełami sztuki zaciekawia nietylko pytanie, czy są one swoiste i nowe, ale także i pytanie, czy wiążą się z ogólnem, mającem swoją specyficzną jednolitość życiem kultury literackiej powszechnej. Gdy możemy stwierdzić, że jakieś dzieło powstało pod działaniem albo przy udziale pewnego ogólnego prądu literackiego, czy pewnej tradycji, wtedy zestawiając je z typowemi przejawami tego prądu czy tradycji, tem lepiej poznajemy jego właściwą indywidualność. Tak czyni geograf, gdy, stwierdziwszy naprzód pewną wspólnotę charakteru całego pasma Tatr, później — przez porównanie — określa osobne indywidualności zbiorowisk Tatr Wschodnich i Zachodnich, a potem, przez jeszcze szczegółowsze badanie — osobne indywidualności każdego szczytu i przełęczy. Czyż geograf ubliża wielkości i pięknu Kościelca, gdy go mierzy stosunkiem do Świnicy i gdy powiada, że te góry mają wiele z sobą podobieństwa płynącego z jednakiej genezy? Nie, chyba. Czemuż więc za pomniejszacza olbrzymów uważać historyka literatury, gdy wskazał w *Panu Tadeuszu* elementy techniki walterskotowskiej? Przecież dzięki temu, spojrzawszy na *Pana Tadeusza* z wysokości romansów Waltera Scotta, możemy tylko lepiej poznać wysokość »rasy twórczej« Mickiewicza, tak, jak imponującą wspaniałość Czerwonych Wirchów w pewnym względzie lepiej poznajemy, gdy wchodzimy na zbocze Ornaku, niż wtedy, gdy wchodzimy na same Czerwone Wirchy (albo gdy zgoła poprzestajemy na »syntetycznym« rzucie oka z doliny Kościeliskiej)!

A to już jest wartość z zakresu krytyki estetycznej.

Kilka przykładów może to lepiej unaoczni.

Zajrzyjmy np. do najnowszego wydania *Ślubów panieńskich*, które opracował dr. Eugenjusz Kucharski (w »Bibljo-

tece Narodowej«, 1920 r.) Uczony ten, mający za sobą wogóle niejeden przyczynek z zakresu dociekań genetycznych, powiększył teraz znowu listę t. zw. »źródeł« fredrowskich, wskazując, że niektóre sceny w *Ślubach* są oparte na konwencjonalnych pomysłach, popularnych w wielu dziełach literatury komedjowej pewnego okresu. Tak jest np. ze sławną sceną listu, który Gustaw dyktuje Anieli. P. Kucharski przytacza dwa teksty dzieł obcych, w których spotykamy się z głównemi motywami tej sceny. I potem powiada, że czytelnik, który porówna te teksty ze sceną fredrowską, »będzie miał sposobność przekonać się, jaka jest różnica między rzemiosłem literackiem a sztuką«. I istotnie uprzytomniamy sobie tę różnicę z taką wyrazistością, jakiej nie mielibyśmy może, gdybyśmy nie mieli tej miary porównania. Widzimy, że mamy tu do czynienia z komunałem literackim, a, jak powiada p. Kucharski: »u setek autorów komunał taki będzie powtarzany na ład rozmaity a zawsze niewolniczo i bezdusznie, u jednego zaś, jak u Fredry, zostanie podjęty na skrzydła wielkiej sztuki i wyniesiony w słońce piękna, by jaśnieć wiecznie«. Czy tak mówi ograniczony pedant?

Inny przykład. Jest książka prof. T. Sinki p. t. *Wzory »Trenów« Kochanowskiego* (1918). Jak już zapowiada tytuł, stwierdza ona liczne zależności Kochanowskiego od literatury starożytnej. Kto znał bliżej poezję epoki renesansu, ten mógł się spodziewać, że podobne zależności będą kiedyś wykazane, albowiem w tej epoce hasło naśladowania starożytnych było powszechne i nawet najbardziej osobiste przeżycia poeci podciągali pod tradycyjne motywy i wyrażenia antyczne. Że uczynione to zostało tak późno, to dlatego, że nikt z dawniejszych badaczy Kochanowskiego nie rozporządzał taką, jak prof. Sinko, erudycją w zakresie literatury starożytnej. I oto jego praca wykazuje, że *Treny* wiążą się z całym obfitym rodzajem poezji antycznej, że główne ich myśli i obrazy (tak zwana »topika«) wywodzą się od Greków i Rzymian. Ale nie

wszystkie... Wręcz niespodzianie okazuje się, że zupełnie oryginalną własnością Kochanowskiego, nie mającą żadnych wzorów, jest to, co zdawna w *Trenach* uważaliśmy za najpiękniejsze: początek trenu VII:

Nieszczesne ochędóstwo, żałosne ubiory
Mojej namilszej cory:
Poco me smutne oczy za sobą ciągniecie?
Żalu mi przydajecie.
Już ona członeczków swych wami nie odzieje:
Niemasz, niemasz nadzieje.
. . . .
Już letniczek pisany
I uploteczki wniwecz i paski złocone,
Matczyne dary płone!

Niemniej oryginalną jest wstrząsająca introdukcja do *Trenów*:

Wszytki płacze, wszytki łzy Heraklitowe,
I lamenty i skargi Simonidowe,
Wszytki troski na świecie, wszytki wzdychania,
I żale, i frasunki, i rąk łamania:
Wszytki a wszytki zaraz w dom sie mój noście.

I jeszcze okazuje się rzecz jedna. Oto w literaturze starożytnej wiele jest »trenów« o motywach takich, jak u naszego poety, ale niema ani jednego cyklu trenowego. Ta więc kompozycja, która czyni z dzieła Jana z Czarnolasu przedziwną jakąś sonatę bólu, jest jego własnym pomysłem. Oto zdobycz zbadania »wpływów«! Możemy teraz być dumni z *Trenów* jako z dzieła wielkiego nietylko w literaturze polskiej, ale i europejskiej! I czyż nie będziemy za to wdzięczni prof. Since?

Ale wskazanie »wpływów« ma czasem i inne jeszcze znaczenie: znaczenie komentarza, ustalającego właściwe spoj-

rzenie na dzieło sztuki. Weźmy przykład znowu z twórczości Fredry.

Fredro jest autorem przedziwnej książki pod tyt. *Trzy po trzy*, którą nieściśle nazywa się pamiętnikami. O tej książce prawdziwie piękne, pełne polotu i uczucia studjum napisał p. A. G.-Siedlecki. Jest to »portret literacki« Fredry — tak entuzjastyczny, że we wstępie powiada p. Siedlecki, iż nie wie, czy portret ten nie jest czasem »zanadto pochlebiony«. Tymczasem, jeśli temu portretowi można co zarzucić, to raczej to, iż... jest za mało jeszcze entuzjastyczny. A oto z jakiego powodu. Portret ten jest w całości złożony z rysów, jakie daje *Trzy po trzy*. O książce tej mówiąc ciągle, powiada p. Siedlecki zaraz na początku, że jest w niej »nietylko poblask, ale i piętno bogatego talentu« — »mimo naiwność literacką, mimo absolutną luźność opowiadania«... Więc jednak jest jakieś »mimo«... Istotnie, napozór *Trzy po trzy* jest naiwną i bezładną gawędą literacką. Poeta zaczyna opowiadać o bitwie pod Montereau; opowiadanie to przerywa, by przedstawić historję swojego płaszcza; ale i tę historję przerywa; wprowadza jeszcze cały szereg wątków; robi dygresje; potem znowu powraca do tematów porzuconych, by je znów »gubić«, »skacząc« niby to mimowoli za przygodnemi skojarzeniami myśli... Ale to właśnie wszystko jest »niby«, na którem się poznamy, gdy przypomnimy sobie literaturę, jaka panowała w czasach młodości Fredry. Otóż w tych czasach miał jeszcze w całej Europie wielką sławę i poczytność humorysta angielski XVIII-go wieku, Sterne, który, chcąc, aby go czytano nie dla powieściowej bajki, ale dla jego ciekawego »subjektywizmu«, napisał powieść (p t. *Tristram Shandy*) bez fabuły, czyli raczej z fabułą tak poszarpaną, pokręconą, porozrzucaną, że staje się — przeciwieństwem powieści. Powieść ta stworzyła szkołę pisarską we wszystkich krajach Europy, a między innemi wywarła wielki wpływ i u nas. *Trzy po trzy* to właśnie kompozycja sternowska: wyraz by-

najmniej nie »naiwności literackiej«, ale, przeciwnie, wielkiej literackiej finezji, bo żartuje tu sobie Fredro z pospolitych pamiętników z ich stereotypowym porządkiem. »Byłbym... uniknął wielu niezrozumiałości — powiada w jednem miejscu — gdybym był zaczął, jak Bóg przykazał. Naprzykład: Był to Pan i Pani... mieli syna, nazwali go Aleksandrem... Albo też: Urodziłem się w Surochowie w Ziemi Przemyskiej, z Jacka z Pleszowic i Marji z Dembińskich Fredrów małżonków«. (Winienem dodać, że z innych dzieł Fredry da się ustalić, że Sterne był mu dobrze znany; tu nie mam miejsca, by tego dowodzić.) A tak skromne »wpływologiczne«, jakby się wyraził p. Siedlecki, stwierdzeńko umożliwia nam nową rozkosz estetyczną: Fredro okazuje się dowcipniejszą sztuką, niż mogliśmy przedtem przypuszczać!

XI

BŁĘDY METODOLOGICZNE W BADANIU WPŁYWÓW I ZALEŻNOŚCI. GRANICE TEGO BADANIA

Oczywiście (tego nigdy dość akcentować nie można) potrzebna jest przy wszystkich takich dociekaniach ostrożność. Nie zawsze możemy mieć pewność. Toteż umiejętność literatury jest skromna. Jeden z historyków literatury francuskiej, Faguet, mówi o niej, że wie ona do pewnego stopnia, potem miewa intuicje, potem przypuszcza, potem wyobraża sobie: tak przeznaczona jest na ciągłe zbliżanie się do nauki ścisłej, nie mogąc jej nigdy doścignąć. »Trudno, mój miły Boże, każdy robi, co może«, jak powiada poeta. — Wobec tych swoich warunków musi być historja literatury precyzyjna i pełna zastrzeżeń: innemi słowy, musi posiadać ścisłość metodyczną, która to ścisłość łączy ją ze wszystkiemi innemi naukami historycznemi.

Wolno nam przypuszczać, — ale musimy zawsze zaznaczać, że wchodzimy w sferę przypuszczeń. »Może«, »prawdopodobnie«, »przypuszczalnie«, »zapewne« — te skromne słówka nabierają wtedy znaczenia bardzo doniosłego, jako wykładniki — gruntowności w robocie.

Trzeba wyznać, że wiele nieporozumień w kwestji wpływów wynikło stąd, że filologowie niezawsze tych zasad przestrzegali, wnioskując zbyt pochopnie i robiąc wywody zbyt rozległe.

Rzecz pewna, że samo podobieństwo dwóch tekstów, choćby duże, jeszcze do żadnych wniosków nie uprawnia. — Jeśli w *Cyruliku Sewilskim* Beaumarchais'go czytamy: (a. II, sc. 2) »że wiatr, który gasi świeczkę, roznieca płomień«, a w *Panu Tadeuszu* (X, w. 351 i nast.):

»Czas jest to wiatr: on tylko małą świecę zdmuchnie,
Wielki pożar od wiatru tem mocniej wybuchnie« —

to naturalnie każdy rozsądny historyk literatury pierwej się stuknie w głowę, zanim powie, że mamy tu dowód zależności Mickiewicza od Beaumarchais'go.

Zdarzało się jednak, że ci i owi uczeni, przekonani o jakichś zależnościach, dowodzili ich zapomocą podobieństw drobnych, błahych, a nieraz tylko pozornych. Tak np. Chlebowski, głęboki krytyk psychologiczny, ale nie wyszkolony w metodach filologji, uparcie dowodził, że Kochanowski wzorował się w paru utworach na Arioście. Za argument ma służyć np. zbieżność w opisie pięknych kobiet u jednego i u drugiego poety. Otóż Ariosto opiewa »*la candida man*«, »*il petto colmo e largo*«, zęby — »*due filze.... di perle elette*«, a Kochanowski mówi o »ręce białej«, »piersiach jawnych«, zębach »szczerych perłowych«. Mówi dalej Ariosto:

Sotto due negri e sottilissimi archi,
Son due negri occhi,

Kochanowski zaś:

> Brwi wyniosłe i czarniawe,
> A oczy dwa węgla prawe.

Ale to przecież tylko podobieństwa wynikające z najpospolitszego wyobrażenia o piękności. Trudnoż przypuszczać, żeby któryś z poetów (nb. humanistycznych) mógł opiewać rękę czerwoną czy brudną, albo zęby zepsute. Oczy czarne też niczego nie dowodzą, a jedyny szczegół bardziej indywidualny, związany z pewnym obyczajem — owe *sottilissimi archi*, a więc brwi cienkie, podgolone wedle zwyczaju włoskiego renesansu, właśnie nie ma odpowiednika u Kochanowskiego.— Krytyka historyczno-literacka odrazu przeciw hipotezie Chlebowskiego zaoponowała i odrzuciła ją.[1] Wrogowie jednak historji literatury nie wchodzą w to i kują z takich błędów metodycznych (które przecież każdemu mogą się zdarzyć) broń przeciwko samej nauce.

Nauka ta zaś ma czasem sytuacje bardzo trudne, o wiele bardziej skomplikowane, niż te, o których wspomniałem przed chwilą, sytuacje czasem wręcz bez wyjścia. Bywa tak wtedy, kiedy istnienie zależności między dwoma pisarzami jest pewne, ale niemożliwy jest do określenia charakter tej zależności.

Oto przykład. We fragmencie pieśni III-ej niedokończonego poematu Słowackiego *Posielenije* mamy rozmowę poety z Dantem. Na zapytanie Danta, czy poeta ma dość odwagi, by oddać się całkowicie pod jego władzę i opiekę, ten mówi:

> ...Jest fala na wypadków rzece,
> Jeśli się rzuci człowiek z nią, popłynie
> Aż na wierzch ludzi w szczęśliwych fortecę;
>
> Lecz jeśli raz się z tą falą ominie,
> To całe jego życie płynie smętne
> Nędzą i bólem....

---

[1] Toczyła się na ten temat polemika pomiędzy Chlebowskim a Porębowiczem w »Kwartalniku Historycznym« 1894 r.

Otóż ta gnomiczna odpowiedź poety jest prawie tłumaczeniem czterowiersza szekspirowskiego z *Juljusza Cezara* (a. IV, sc. 3, w. 217—220):

There is a tide in the affairs of men,
Which, taken at the flood, leads on to fortune;
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shallows and in miseries.

Jak sobie wytłumaczyć, że ten ustęp szekspirowski znalazł się niemal bez zmian w poemacie Słowackiego? Czy to reminiscencja nieświadoma? Trudno uwierzyć wobec tego, że czterowiersz Szekspira jest bardzo znany i bardzo charakterystyczny w swojem treściowem zamknięciu. A więc zapożyczenie świadome? Może. Ale jeszcze nie wiemy, czy Słowacki nie usunąłby, albo nie zmienił tego ustępu, gdyby swój poemat ogłaszał drukiem. Może to było dla niego tylko ćwiczenie poetyckie? Możemy się tylko domyślać. Napewno — nic wiedzieć nie będziemy.

A oto inny przykład. W r. 1849 zmarł młody, dwudziestopięcioletni poeta, Teodozjusz Krzywicki, jeden z rowieśników t. zw. »cyganerji warszawskiej«. W trzydzieści ośm lat potem (w r. 1887) Felicjan Faleński opublikował wybór jego *Pism*. W *Pismach* tych jest pewien poemat, którego jeden rozdział zaczyna się od wiersza:

Nasza się Wisła kochana toczy.

Wiersz ten oczywiście każdemu przywodzi na pamięć początek znanego wiersza Antoniego Czajkowskiego *Do Wisły*:

Nasza się Wisła ukochana toczy.

Jaki jest stosunek tych dwóch wierszy do siebie? Czy powstały niezależnie od siebie? Jest to ostatecznie możliwe, ale mało prawdopodobne. W takim razie kto tu od kogo zależny? Wiersz Czajkowskiego był ogłoszony po raz pierwszy w r. 1841 w »Bibljotece Warszawskiej«; o poemacie Krzywic-

kiego nic nie wiemy, bo Faleński wydrukował wszystkie jego dzieła bez dat. Kto więc komu jest dłużny — nie możemy dociec. Tem bardziej nie wiemy, jakiego to rodzaju zależność: mimowiedna, czy umyślna. — Rozumie się, że w tym wypadku nie jest to wielkie zmartwienie, bo Krzywicki nie był wielkim poetą, a i Antoni Czajkowski nie był tytanem. Ale z podobnemi trudnościami ma nieraz do czynienia szekspirologja. I tu dopiero historycy literatury stawiają się nieraz wręcz na głowie, aby przecież dociec jakichś wskazówek chronologicznych co do dwóch dzieł — najoczywiściej pozostających względem siebie w jakimś związku zależności.

Ale są jeszcze inne trudności w badaniu takich związków. Zdarza się, że widzimy wyraźne podobieństwa pomiędzy dziełami różnych pisarzy, ale o przyczynach tych podobieństw nic nie możemy powiedzieć, bo — kwestja zamało jest opracowana. Oto jeden znamienny przykład. W *Popiołach* Żeromskiego i innych dziełach tego poety, pisanych w ciągu dziesięciu lat po tej powieści, — można zaobserwować szczególną właściwość stylu, występującą w momentach podniesienia tonu uczuciowego: oto pojawiają się rytmicznie szeregowane grupy zdań współrzędnych, albo grupy jednorodnych części zdaniowych. Szczególnie częste są grupy trzyczłonowe, przyczem trzyczłonowość nie płynie tu z racyj logicznych, ale tylko rytmiczno-retorycznych. Czasem mamy całe rozległe konstrukcje składniowe, oparte na zasadzie trzyczłonowości. Przytoczę ich kilka z III-go tomu *Popiołów:*

»Spotkał wlepione w siebie (1) oczy Krzysztofa Cedry, (2) oczy skamieniałe z żołnierskiej wierności, (3) oczy przysięgłe«.

»Któż przed nimi niesie (1) buńczuk grabieży, (2) hasło gwałtu, (3) zbójecki miecz? (1) Wstali z ciemności ziemskiej, jak wstaje ogromny bałwan na morzach, (2) wydźwignęli się nad obszarem milczącym na obraz chmur szarańczy, (3) ciągną z szelestem, jako chorągiew nieprzemożona młodości i siły. (1) Brną w piaskach, (2) idą wbród przez rzeki, (3) ciekną przez lasy.

(1) Zeżrą owoce cudzego posiewu u brzegu mórz ciepłych i niebieskich, (2) porwą żony i córki nieznanych plemion i (3) zasiądą na wonnych wzgórzach (1) cyprysa, (2) mirtu i (3) pomarańczy«.

»Głos ten (1) wiał nad wodą, (2) znikał w nocy, (3) tonął w sercu ścierpłem, pełnem gniewu i zemsty«.

»Były to jakby potworne łapy i pazury, (1) spychające w jamy na dole, (2) włażące między żebra, (3) gotowe do chwytania za gardziel«.

»Z daleka od brzegu i calca skały tkwiły w morzu odosobnione (1) pnie kamienne, (2) zębate szkopuły i (3) wydatne bryły. Zdało się w zmierzchu, (1) że to chropawe skorupy olbrzymich żółwiów, (2) że to krokodyle uśpione, (3) że to kadłuby zabitych i zwalonych (1) słoniów, (2) hipopotamów, czy (3) nosorożców z wyciągniętemi członki, ze skłębionemi zwojami (1) trąb, (2) łbów i (3) karków«.

»Usta szepcą wyrazy, które w ucho Zofki padają (1) wyraźnie, (2) jasno, (3) kwieciście. Zda się jej przez chwilę, (1) że rozumie wszystko, co szeptają do siebie te wargi, (2) że to już dawno słyszała, (3) że wie doskonale«...

Jest rzeczą wiadomą, że podobne trzyczłonowe ugrupowania zdań i części zdaniowych zdarzają się nieraz u Cycerona: okresem złożonym z trzech zdań równorzędnych zaczyna się np. powszechnie znana pierwsza mowa przeciw Katylinie. — Wobec tego mógłby jakiś filolog powiedzieć, że Żeromski świadomie stosuje technikę cyceronowską, albo że tak się przejął stylem mówcy rzymskiego, że bezwiednie mu ulega, i nawet w szerszej mierze, niż on sam, stosuje jego środki. Twierdzenia takiego nie moglibyśmy uważać za nieprawdopodobne. Owszem, Żeromski skończył klasyczne gimnazjum, Cycerona niewatpliwie czytał, a więc wpływ prozy cycerońskiej na niego jest możliwy. Musielibyśmy jednak takie twierdzenie nazwać pośpiesznem i nieuzasadnionem. Bo naprzód — nie jeden tylko Cycero posługiwał się trójko-

wemi nagromadzeniami. Znany i innym pisarzom starożytnym, ten środek retoryczny ogromnie się spopularyzował w czasach nowożytnych. Znajdziemy go u Szekspira. W szerokiej mierze posługuje się nim literatura angielska w w. XIX, zwłaszcza De Quincey i Karolina Brontë (indywidualności tak skądinąd od siebie odległe); u nas spotyka się go też u najrozmaitszych pisarzy: u Felińskiego, Mickiewicza, Fredry, Sienkiewicza (— choć nikt z Polaków, zdaje się, nie stosował go na tak rozległą skalę, jak właśnie Żeromski.) Otóż, żeby dowiedzieć się, w jaki sposób ten element stylistyczny wziął się u Żeromskiego, trzebaby dobrze zbadać jego przejawy u autorów wcześniejszych — polskich i obcych — a nadto zastanowić się nad tem, czy jego rozpowszechnienie tłumaczy się tylko przez filjacje kultury literackiej, czy może wynika ze wspólnej jakiejś skłonności stylistycznej języków aryjskich, czy też języków wogóle. Gdyby się takie badania przeprowadziło, wtedy dopiero możnaby coś określonego powiedzieć o »trójkach« Żeromskiego. (Nie wadziłoby też przytem jego samego o tę rzecz zapytać.) Narazie wszelkie zdania o wpływie Cycerona, Szekspira, czy kogo innego będą tylko dowolnemi domniemaniami.

Krytycy-impresjoniści zarzucają historji literatury dogmatyzm. W istocie zna ona tylko jeden dogmat: ścisłości. Ta ścisłość każe historykom literatury i miłośnikom historji literatury zasięgać przedewszystkiem opinji poetów, kiedy chodzi o sprawy dotyczące twórczości poetyckiej. Dlatego to (będąc właśnie miłośnikiem historji literatury) przytaczałem w toku tej książeczki tyle zdań rozmaitych poetów, choć ta metoda ciągłego cytowania nie jest bynajmniej pociągająca: chciałem, aby oni sami za siebie mówili.[1] — I oto widzieliś-

---

[1] Dodać winienem, że pewną część przykładów z literatur obcych zaczerpnąłem z przytoczonych w przypiskach dzieł Lalanne'a, Baldenspergera i Stemplingera.

my, że pomiędzy poetami a historją literatury niema wcale fatalnych przeciwieństw. Owszem, bywa czasem tak, że poeci w wolnych chwilach zajmują się pracą historyczno-literacką (jak np. u nas Boy). Posługując się metodą krytyki naukowej, a operując talentem, przewyższającym wszelkich »fachowców«, dają oni nieraz rzeczy znakomite. — Zresztą i impresyjna krytyka niekoniecznie musi się kłócić z krytyką historyczno-literacką. Po impresji może następować rozmyślanie analityczne, a po niem nowe impresje. Z szeregu takich stanów może się zrodzić utwór poetycko-krytyczny — taki, jak np. wiersze Gomulickiego o Krasickim, albo o Kochanowskim. Miłośnik poezji może zachwycać się niemi, jako dziełami sztuki, a historyk literatury musi skłonić przed niemi głowę, jako przed doskonałemi formułami syntetycznemi.

Historja literatury więc wcale nie jest od reszty życia duchowego ludzkości oddzielona jakiemiś przepaściami. Nie tworzy takiej przepaści bynajmniej i badanie zależności i wpływów.

TREŚĆ